

PINTADERAS DE EL MUSEO CANARIO

M.^a del Carmen Cruz de Mercadal

Teresa Delgado Darías

Javier Velasco Vázquez



El Museo Canario

COORDINACIÓN DE LA EDICIÓN
El Museo Canario

TEXTOS

M.^a del Carmen Cruz de Mercadal*
Teresa Delgado Darías*
Javier Velasco Vázquez**

FOTOGRAFÍAS

Archivo de El Museo Canario
Antonio Betancor Rodríguez*
Enrique Biscarri Trujillo*

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Luis Regueira Benítez*

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Enrique Biscarri Trujillo*

EDITA
El Museo Canario

© El Museo Canario, 2013
C/Dr. Verneau, 2
35001 Las Palmas de Gran Canaria
www.elmuseocanario.com

ISBN: 978-84-695-6874-3
Depósito Legal: GC 1184-2012
Edición en versión digital 2013

*El Museo Canario

** Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

PINTADERAS DE EL MUSEO CANARIO

M.^a del Carmen Cruz de Mercadal

Teresa Delgado Darías

Javier Velasco Vázquez



El Museo Canario

Las Palmas de Gran Canaria 2013



Índice



ÍNDICE GENERAL

1. ACERCA DE ESTE CATÁLOGO.....	<u>12</u>
1.1. La colección de pintaderas de El Museo Canario.....	<u>21</u>
1.2. El contenido de este trabajo.....	<u>29</u>
1.3. Búsquedas en el catálogo y ficha de pintaderas.....	<u>33</u>
2. ANÁLISIS TÉCNICO DE LAS PINTADERAS DE EL MUSEO CANARIO.....	<u>36</u>
2.1. El objeto.....	<u>37</u>
2.2. El proceso de elaboración.....	<u>45</u>
2.3. Las técnicas decorativas.....	<u>50</u>
2.3.1. Excisión.....	<u>50</u>
2.3.2. Incisión.....	<u>52</u>
2.3.3. Impresión.....	<u>54</u>
2.4. La habilidad técnica.....	<u>58</u>
2.5. Conclusiones.....	<u>59</u>
3. LA FORMACIÓN DE LA COLECCIÓN DE PINTADERAS DE EL MUSEO CANARIO.....	<u>61</u>
3.1. Los orígenes de la colección de pintaderas.....	<u>62</u>
3.1.1. Donaciones y compras.....	<u>65</u>
3.1.2. El coleccionismo.....	<u>74</u>
3.1.3. “Exploraciones” y rebuscas”.....	<u>79</u>
3.1.4. Los intercambios.....	<u>84</u>
3.2. Las décadas de 1920 y 1930.....	<u>86</u>
3.3. La colección de pintaderas durante el período de la comisaría de excavaciones arqueológicas.....	<u>92</u>
3.4. Las pintaderas en el marco de los nuevos procedimientos de trabajo arqueológico.....	<u>100</u>
3.5. Inventarios arqueológicos, intervenciones y hallazgos casuales entre finales del siglo XX y principios del XXI.....	<u>109</u>



4. APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE LAS PINTADERAS.....	<u>118</u>
5. SEÑALES DE UN PUEBLO.....	<u>139</u>
BIBLIOGRAFÍA.....	<u>149</u>
ANEXO.....	<u>169</u>
ANEXO FOTOGRÁFICO.....	<u>190</u>



ÍNDICE DE FIGURAS EN ARTÍCULOS

[Fig. 1.1.](#) Placa fotográfica realizada por Teodoro Maisch entre 1936-1940 (AMC-FFTM-prov1863)

[Fig. 1.2.](#) Placa fotográfica realizada por Teodoro Maisch entre 1936-1940 (AMC-FFTM-prov1865)

[Fig. 1.3.](#) Moldes de yeso empleados para realizar reproducciones de pintaderas

[Fig. 1.4.](#) Pintadera 3171

[Fig. 1.5.](#) Pintadera 3098

[Fig. 1.6.](#) Pintadera 3089

[Fig. 2.1.](#) Elementos constitutivos

[Fig. 2.2.](#) Clasificación de las pintaderas

[Fig. 2.3.](#) Estado de conservación

[Fig. 2.4.](#) Porcentajes de reconstrucción

[Fig. 2.5.](#) Tipos de perfil

[Fig. 2.6.](#) Tipos de apéndice

[Fig. 2.7.](#) Tipos de transición cuerpo-apéndice

[Fig. 2.8.](#) Posiciones del útil empleado para la impresión

[Fig. 3.1.](#) Fachada de El Museo Canario (AMC-CFH-000552 Curt Herrmann, ca. 1930)

[Fig. 3.2.](#) Fragmento de un inventario de materiales arqueológicos de El Museo Canario anterior a marzo de 1881, en el que figuran las cuatro pintaderas procedentes de Tirajana (AMC/AMC 1211)

[Fig. 3.3.](#) Recibo de 830 pesetas por la compra de materiales arqueológicos que El Museo Canario realiza a Miguel Padilla y Moreno en el año 1887 (AMC/AMC 12)

[Fig. 3.4.](#) Fragmento de la carta remitida por V. Grau-Bassas desde La Plata (Argentina) el 4 de octubre de 1889 a Juan Padilla, informándole del envío a El Museo Canario de tres pintaderas (AMC/VGB VIII/25)

[Fig. 3.5.](#) Portada del Reglamento conforme al cual habrán de llevarse a efecto las exploraciones y rebuscas que se acuerden por la Junta Directiva de El Museo Canario (1886), propuesto por G. Chil y Naranjo

[Fig. 3.6.](#) Vitrinas de El Museo Canario dedicadas a la exposición de recipientes cerámicos (AMC-FFTM-000414, ca. 1935)

[Fig. 3.7.](#) Vaciados en escayola de pintaderas procedentes de Cueva de Arene Candide (Savona, Liguria, Italia) (n.º de inventario 39977), Colombia (n.º de inventario 39978) y México (n.º de inventario 39982), elaborados y donados a El Museo Canario por Diego Ripoche y Torrens

[Fig. 3.8.](#) Molde y vaciado de pintadera de Gran Canaria (n.º de inventario 3039)

[Fig. 3.9.](#) Sebastián Jiménez Sánchez en el Cenobio de Valerón (Santa María de Guía, Gran Canaria) (AMC/SJS caja 71, cap. 7, doc. 1)

[Fig. 3.10.](#) Poblado de La Solana del Pinillo (Tejeda)

[Fig. 3.11.](#) Pintadera hallada en una casa de piedra del poblado Majada de Altabaca (Valle de Guayedra, Agaete) (n.º de inventario 3074)

[Fig. 3.12.](#) Dibujo del poblado de Caserones (La Aldea de San Nicolás, Gran Canaria), realizado por Víctor Grau-Bassas a finales del siglo XIX (AMC/VGB)

[Fig. 3.13.](#) Cueva de las Estrellas (Acusa, Artenara)

[Fig. 3.14.](#) Mapa de Gran Canaria con indicación de procedencia de las pintaderas de barro cocido de El Museo Canario

[Fig. 4.1.](#) Gregorio Chil y Naranjo en la sala de antropología física de El Museo Canario, cuando este se encontraba instalado en el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria (AMC-FFLO-000234, ca. 1900)

[Fig. 4.2.](#) René Verneau (AMC-FFTM-prov0852, ca. 1930)

[Fig. 4.3.](#) José Pérez de Barradas (a la derecha) junto al comisario provincial de excavaciones arqueológicas, Sebastián Jiménez Sánchez, (a la izquierda) y al comisario general de excavaciones arqueológicas, Julio Martínez Santa-Olalla, (en el centro). Año 1941 (AMC/SJS caja 4, sobre 2)

[Fig. 4.4.](#) Dominik J. Wölfel (AMC-CFH-NI1058, ca. 1945-1950)

[Fig. 4.5.](#) Pintadera (n.º de inventario 3146) hallada en 1936 en un granero del conjunto arqueológico de Acusa (Artenara)

[Fig. 4.6.](#) Luis Diego Cuscoy y Luis Pericot, inaugurando el “V Congreso Panafricano de Prehistoria y de Estudio del Cuaternario” (1963). Foto de José Naranjo (AMC/SJS, caja 4, sobre 3)

[Fig. 4.7.](#) Miquel Tarradell (imagen izquierda) y Lionel Balout (imagen derecha) durante su estancia en Gran Canaria con ocasión del “Simposio Internacional conmemorativo del centenario del descubrimiento del primer hombre de Cro-Magnon”, celebrado entre los días 16 y 22 de febrero de 1969 (AMC-FFJN-s55n33 y n35, 1969)

[Fig. 4.8.](#) Bolsa de cuero (n.º de inventario 2612) decorada con motivos geométricos realizados con almagre

[Fig. 5.1.](#) Pintaderas que muestran la reiteración de esquemas compositivos

[Fig. 5.2.](#) Detalle de un ídolo (n.º de inventario 2880) cuyos motivos decorativos y composición guardan estrechas similitudes con los representados en algunas pintaderas (n.º de inventario 3128 y 3118)



ÍNDICE DE TABLAS EN ANEXO

[Tabla 2.1.](#) Formas geométricas asociadas a los cuerpos de las pintaderas

[Tabla 2.2.](#) Tipos de sección de los apéndices

[Tabla 2.3.](#) Motivos excisos

[Tabla 2.4.](#) Pintaderas en las que está presente la excisión (60)

[Tabla 2.5.](#) Motivos incisos

[Tabla 2.6.](#) Pintaderas en las que sólo está presente la incisión (27)

[Tabla 2.7.](#) Pintaderas en las que la impresión acompaña a una destacada técnica de incisión (33)

[Tabla 2.8.](#) Pintaderas en las que la incisión y la impresión comparten protagonismo (4)

[Tabla 2.9.](#) Pintaderas en las que la incisión sirve de guía a la impresión perpendicular y de apoyo a la impresión de sección angular o redondeada (27)

[Tabla 2.10.](#) Pintaderas en las que la incisión duplica el motivo longitudinal generado mediante la técnica de la impresión (3)

[Tabla 2.11.](#) Pintaderas en las que se asocian la incisión, la impresión y la excisión (6)

[Tabla 2.12.](#) Pintaderas en las que la incisión guía y soporta a la impresión de sección angular o redondeada, asociándose ambas con la excisión (41)

[Tabla 2.13.](#) Pintaderas en las que coexisten la incisión y la excisión (2)

[Tabla 2.14.](#) Motivos impresos

[Tabla 2.15.](#) Pintaderas en las que sólo está presente la impresión (61)

[Tabla 2.16.](#) Pintaderas en las que conviven la impresión y la excisión (9)



ABREVIATURAS

AMC/AMC: Archivo de El Museo Canario. Archivo General de El Museo Canario.

AMC/AMC LAJDMC: Archivo de El Museo Canario. Archivo General de El Museo Canario. Libro de Actas de Juntas Directivas de El Museo Canario

AMC-CFH: Archivo de El Museo Canario. Colección de Fotografía Histórica.

AMC-FFJN: Archivo de El Museo Canario. Fondo Fotográfico José Naranjo.

AMC-FFLO: Archivo de El Museo Canario. Fondo Fotográfico Luis Ojeda Pérez.

AMC-FFTM: Archivo de El Museo Canario. Fondo Fotográfico Teodoro Maisch.

AMC/SJS: Archivo de El Museo Canario. Colección documental Sebastián Jiménez Sánchez.

AMC/VGB: Archivo de El Museo Canario. Colección Documental Víctor Grau-Bassas.



1. Acerca de este catálogo



1. ACERCA DE ESTE CATÁLOGO

Las pintaderas constituyen uno de los elementos que con mayor asiduidad se emplean en el ejercicio de evocar desde nuestros días a las poblaciones prehispánicas de Gran Canaria. Se trata de piezas que sin duda han traspasado las fronteras del tiempo, no sólo por el hecho de haber llegado hasta nuestros días y porque hoy podamos reconocerlas como parte integrante de un remoto y desconocido pasado, sino también porque las hemos incorporado a nuestra cotidianidad como icono identitario. Se han convertido pues en un identificador tanto de momentos pretéritos como del presente, sin que muchas veces seamos capaces de diferenciar dónde acaban unos y comienza el otro. Probablemente no se trate de un fenómeno cuyo origen debamos achacar en exclusividad a la posmodernidad que nos ha tocado vivir. Es, como trataremos de exponer, una historia compuesta por muchas historias.

El interés suscitado por las pintaderas puede remontarse prácticamente a los inicios de la arqueología canaria como disciplina científica, ejemplificándose en buena parte de los trabajos que desde una perspectiva u otra han abordado el período preeuropeo de Gran Canaria. La pregunta ¿qué son las pintaderas? ha sido planteada de forma recurrente desde finales del siglo XIX y, pese a recibir respuestas por parte de diferentes autores, es una cuestión que sigue estando presente tanto en los ámbitos académicos como en otros círculos donde la prehistoria canaria constituye un centro de interés cotidiano.

Sin embargo, y como así veremos, las formas de mirar a las pintaderas han cambiado a lo largo de los años que nos separan de aquellos trabajos pioneros afanados en su descripción y valoración. De ser un auténtico motivo de inquietud intelectual en las postrimerías del siglo XIX y la primera mitad del XX, a partir de las últimas décadas del novecientos asistimos a un fenómeno cuando menos curioso: mientras que decae el protagonismo de este material en la mayor parte de los trabajos de investigación¹, en paralelo se percibe la creciente conversión de las pintaderas en un icono socializado de

1 Considerado como foco de atención particular y preferente.

amplio reconocimiento², que pasa a formar parte de los implementos básicos empleados para construir la imagen del pasado prehispánico de Gran Canaria, pero también la nuestra. Las respuestas a la preguntas ¿qué fueron las pintaderas?, ¿para qué se utilizaron? se hicieron socialmente prescindibles, pese a que desde la investigación arqueológica se intentara responderlas.

En estas últimas décadas, la consolidación de las pintaderas como icono pretérito coincide con la paulatina introducción de una serie de novedades en los modos de acometer y entender el estudio de las poblaciones que habitaron Gran Canaria antes de su conquista castellana. Unos cambios en virtud de los cuales, y entre otras cosas, pierde protagonismo el análisis del material por el material, quedando en un segundo plano la reducción de la esfera cultural prehispánica a meras relaciones tipológicas de los restos recuperados en los yacimientos. La pérdida de empuje de las corrientes evolucionistas, difusionistas y, en general, de aquellas de corte más positivista o próximas al historicismo cultural, dio paso a otras perspectivas de estudio en las que los restos arqueológicos se valoran, en mayor medida, al amparo del contexto que les otorga sentido histórico. Ello supuso que los materiales, por sí mismos, perdieran el protagonismo que antaño se les había asignado³, convirtiéndose ahora, aunque no siempre, en vehículos desde los que afrontar las explicaciones que se ofrecen sobre los antiguos canarios en el curso de su largo desarrollo histórico. En otras palabras, y utilizando un símil empleado en otros trabajos, es un camino en el que se intenta dejar de ver únicamente palabras sueltas –el objeto por sí solo– para leer frases coherentes, párrafos e incluso páginas de un libro de Historia que debemos seguir desentrañando. Este propósito solo puede alcanzarse considerando los materiales en el contexto en el que se documentan, su asociación con otros restos y mediante la comprensión de las secuencias y depósitos arqueológicos en los que son recuperados. Pero también estimándolos en el marco de un modelo concreto de sociedad cuya definición histórica aún sigue en construcción. La pintadera no es el objeto fundamental de estudio, sino que debe serlo la explicación de las sociedades que generaron este tipo de materiales, o cualquiera de los que se identifican en los contextos

2 “La pintadera y la grafía canarias son símbolos representativos de nuestra identidad. Afirmamos que han sido un estímulo permanente para el arte canario. Reclamamos la legitimidad del origen autóctono de nuestra cultura” (Manifiesto de El Hierro, 1976) (A. Abad, 2001: 113).

3 Otra característica de estas posturas mayoritariamente superadas es que no todos los materiales recuperados en los yacimientos arqueológicos eran objeto de idéntica atención por parte de la investigación, ya que lo eran de forma preferente aquellos que apriorísticamente se consideraban destacados por su singularidad, espectacularidad o belleza en su factura. Por poner un ejemplo, los restos de fauna marina y terrestre o la industria lítica constituían repertorios materiales que, con suerte, se mencionaban en los listados de materiales extraídos de los yacimientos arqueológicos, no mereciendo luego más consideración que su enunciado. Sin embargo las pintaderas, los ídolos, ciertos recipientes cerámicos, las momias... fueron elementos a los que de entrada se atribuía la facultad de ilustrar cómo habrían sido esas sociedades pretéritas sin que se cuestionase en ningún momento su capacidad para explicarlas.

arqueológicos repartidos por el territorio insular.

A la vista de la tendencia en la investigación que describíamos en párrafos precedentes puede surgir la pregunta de si un catálogo de pintaderas como el que se presenta en estas líneas no pudiera interpretarse como un paso atrás, como una vuelta a la práctica de sublimar el objeto por parecernos singular o destacado. No cabe más respuesta que la negativa, y son varias las razones que argumentan esta postura.

Para empezar, hay poco margen de duda si decimos que las pintaderas han constituido y constituyen elementos que tienen un hondo calado en la sociedad canaria actual. Sabido es que el interés por estos “sellos” supera con creces los ámbitos académicos y se erige en un foco de atracción para todas aquellas personas que, de un modo u otro, tratan de acercarse al pasado prehispánico de Gran Canaria o al de Canarias en general. Acaso tal fascinación responda, en alguna ocasión al menos, al papel asignado a las pintaderas como icono identitario o a su visión como elemento “enigmático” al que supuestamente no se ha podido dar una explicación satisfactoria. Pero creemos que mayoritariamente dicho interés radica en un afán de conocimiento, en saber cómo eran estos materiales, qué tipos existían, de dónde proceden, cuál fue su papel en la sociedad que los generó, etc. Unas inquietudes que, desde luego, no podemos pasar por alto y que obligan a un esfuerzo por ofrecer respuestas, o al menos así se entiende desde un ejercicio de la Historia concebido como parte de un compromiso social. Y ello significa proporcionar datos contrastados, pertrechados de realidad, con vocación explicativa, siendo conscientes de los límites que en cada caso tienen nuestras proposiciones. Así las cosas, la construcción de conocimiento debe hacerse a partir de una sólida base empírica, es decir, desde lo que tenemos y no desde lo que nos gustaría tener o suponemos que tendremos. Es más, un acercamiento a la historia que se plantea abierta, accesible, disponible, para que, con los pies en la tierra, se dé continuidad al proceso de reflexión e intercambio de pareceres.

Por otro lado, no puede rehuirse en este razonamiento que entre las funciones que debe cumplir cualquier museo está catalogar, investigar y difundir sus colecciones⁴. Esta obra no es el primer ejemplo del compromiso de El Museo Canario por afrontar esta labor que, a buen seguro, tendrá continuidad en otros trabajos venideros.

Teniendo en cuenta esas premisas, esta monografía constituye una buena ocasión para reunir, mostrar y valorar bajo criterios similares un repertorio de piezas que atesoran una información que se encontraba dispersa, no había sido objeto de publicación previa

4 El Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de los Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, dispone en su artículo 2: “Son funciones de los museos: a) La conservación, catalogación, restauración y exhibición ordenada de las colecciones. b) La investigación en el ámbito de sus colecciones o de su especialidad. c) La organización periódica de exposiciones científicas y divulgativas acordes con la naturaleza del Museo. d) La elaboración y publicación de catálogos y monografías de sus fondos. e) El desarrollo de una actividad didáctica respecto a sus contenidos. f) Cualquier otra función que en sus normas estatutarias o por disposición legal o reglamentaria se les encomiende”.

o se había dado a conocer de forma parcial y hace muchas décadas. A la par constituye una oportunidad única de poner a disposición general un catálogo bien ilustrado de estas pintaderas para que cada persona lo emplee como instrumento a partir del cual afrontar sus propias conclusiones. Una base desde la que proyectar cada construcción de conocimientos con capacidad para liberarnos de tópicos, ideas preconcebidas o perspectivas interesadas. Pero para ello no basta detenernos en la imagen de estos materiales.

Los textos que acompañan al corpus de pintaderas servirán para completar esta aproximación a la materia que aquí nos reúne, tanto aclarando dudas como dando respuestas actualizadas a ese sinfín de preguntas que aún se ciernen pertinaces sobre esta cuestión. Aspiran igualmente a suscitar nuevos interrogantes y plantear sin ambages qué problemas deben afrontarse en el estudio de las pintaderas –y de la sociedad que las generó–, así como qué retos debemos asumir en futuros trabajos. No es necesario decir que las valoraciones y puntos de vista que aquí se recogen deben estimarse como no definitivos, pues a nadie se le escapa que queda aún un largo camino por recorrer. Esta obra aspira, por ello, a ser un modesto paso más.

Este catálogo y los textos que lo acompañan suponen de igual modo una forma de poner al día y unificar informaciones dispares y de naturaleza desigual. Se ofrecen así, para general discusión, un conjunto de datos y perspectivas de análisis que deben invitar a la reflexión sobre el fenómeno de las pintaderas y, a través de ellas, sobre las gentes que habitaron Gran Canaria antes de la conquista hispana de la isla. Es así que, tanto para los círculos académicos como para el total de la sociedad, se nos ofrece la oportunidad de superar aquellas perspectivas del material por el material, con el reto de que estas evidencias arqueológicas se erijan en vehículos para explicar procesos sociales acaecidos en el pasado. Evitamos de este modo que las pintaderas, o cualquier otro resto, sean considerados al margen de su contexto arqueológico y social manipulándose para quedar al servicio de teorías interesadas y con escaso o inexistente refrendo empírico en el sentido científico del término.

Las nuevas formas de entender el análisis y la explicación de la Prehistoria de Canarias⁵ permiten afrontar con otras miras estas evidencias, tratando de dejar atrás perspectivas –de estudio o de apreciación– que pueden calificarse de esencialistas en sentido amplio y que en poco ayudan a explicar los procesos históricos. Es decir, en más de una ocasión ha dado la impresión de que bajo ciertos puntos de vista resultaba prescindible entender y explicar estos materiales en su contexto social, bastando con reiterar el carácter singular de las pintaderas y, como refuerzo a ello, una filiación prehispánica que sorteaba la responsabilidad de asumir cualquier otra aclaración.

Ni el esencialismo en sentido amplio, ni en particular las perspectivas funcionalistas

5 Una generación de conocimientos que, también como reto de futuro, no desea ser excluyente sino que, al contrario, ambiciona convertirse en una tarea participativa y social.

más básicas, constituyen cimientos adecuados para una construcción histórica, o al menos así se ha considerado a la hora de afrontar el proyecto que se presenta en estas páginas. Al menos permítasenos el intento de mostrar pintaderas mostrando también sociedades, hablando de gentes y formas de vida, del modo que quizás se vieron a sí mismas.

Es probable que todas estas aspiraciones no puedan lograrse si, en razón a lo dicho hasta el momento, mantenemos como premisa de partida las mismas preguntas que hasta el momento nos hemos hecho en torno a esta materia. A la vista de una pintadera el primer interrogante que tradicionalmente se ha planteado es ¿para qué sirvió? Y, efectivamente, la función de las pintaderas es la temática que ha centrado la mayor parte de las discusiones generadas hasta el momento, si bien no parece que haya sido la mejor estrategia a la luz de los resultados obtenidos. Pero qué pasaría si, aprovechando la posibilidad que nos ofrece este catálogo, propusiéramos otras preguntas como punto de partida. Estamos convencidos de que avanzaríamos cambiando las preguntas y no redundando en la búsqueda de respuestas alternativas a las antaño planteadas. Por esta razón creemos más oportuno cuestionarnos ahora ¿qué modelo de sociedad dio sentido, probablemente durante siglos, a materiales como las pintaderas? La pertinencia de esta pregunta parece clara ya que fueron los canarios como grupo étnico, y en el marco de un desarrollo histórico particular, el grupo que las empleó y entendió como parte integrante de su existencia social. En esa existencia social encontraremos, muy probablemente, claves capitales para explicar las pintaderas más allá de su funcionalidad en el sentido más elemental del término. Pero no basta con ello.

Al igual que sería complicado entender de forma global el pasado prehispánico de Gran Canaria excluyendo de nuestro análisis manifestaciones como las pintaderas, éstas tampoco cobrarían su pleno significado sin tener en cuenta el marco histórico que, sin duda, justifica su razón de ser. Ello implica valorar estos sellos no solo de forma conjunta y por su apariencia formal, como así permitiría fácilmente este catálogo, sino también abordando cuestiones tan diversas como la procedencia de estos materiales, su contexto arqueológico, en qué cronologías están presentes, a qué materiales y actividades se asocian, etc. Unos postulados que necesariamente deben incorporarse a nuestro análisis, pero que tampoco alcanzarán su plena capacidad como herramienta de análisis histórico si, a la vez, no nos dotamos de teorías sociales sobre las gentes que fabricaron, poseyeron y dieron uso a estas pintaderas a lo largo de su desarrollo histórico concreto⁶.

6 La necesidad de dotarnos de teorías sociales es una reivindicación que en absoluto es novedosa, si bien es cierto que en la última década tal postura ha ido adquiriendo un especial énfasis y se ha materializado en muy diversas aportaciones. Sin embargo no nos resistimos a recordar las palabras del desaparecido C. Martín de Guzmán en el que sería su último trabajo publicado: *De arqueología canaria: planteamientos teóricos e historiográficos* (1997: 29). Decía este autor: “sin unos planteamientos teóricos previos y sin un marco historiográfico referencial consecuente, la investigación arqueológica, a pesar de la utilización de procedimientos técnicos más o menos avanzados, puede entrar, sin darse cuenta, en el tema de la simple erudición local (insular o regional) y distanciarse de la órbita universal de conocimientos”.

Como ya se apuntaba más arriba, este catálogo permite afrontar estas cuestiones a las que aludimos a partir de información novedosa, pero también bajo la oportuna mirada que proporcionan nuevos puntos de vista. Aunque lo dicho no signifique que se vayan a dar respuestas definitivas, sí puede asegurarse que cuando menos se suscitarán nuevos interrogantes y, lo que quizás sea más interesante, pueden aportarse otros elementos de juicio a partir de los que seguir reflexionando sobre los canarios en general y las pintaderas en particular. Al menos habrá merecido la pena si con lo expuesto se consigue poner coto a ciertas propuestas que, pese a ser peregrinas y carentes de fundamento, tergiversan interesadamente la realidad al servicio de intereses muy poco inocentes. Así las cosas, los textos que acompañan al catálogo de pintaderas de El Museo Canario quieren contribuir a entender un poco más estos particulares materiales, al mismo tiempo que su singular historia. En otras palabras, buscan no solo mostrar esta colección de piezas, sino también aspectos que hemos entendido necesarios para su plena comprensión y que van desde las fórmulas empleadas para la confección de estas matrices, hasta de qué forma o a través de qué vías ingresaron en El Museo Canario y, muy relacionado con ello y con la historia más reciente de nuestras islas, qué lecturas se han dado a estos materiales.

A estas alturas del texto pudiera resultar innecesario, pero antes de proseguir ha de advertirse que se ha considerado conveniente seguir empleando en esta obra el término pintadera, aunque sea un vocablo que evoque una de las funcionalidades que tradicionalmente se les atribuye. La voz pintadera tiene como principal virtud su pronta asimilación a un elemento fácilmente identificable desde el punto de vista formal, así como en lo que se refiere a una adscripción cronológica-cultural, pese a que ésta pueda resultar, en algún caso, indefinida. Dicho en pocas palabras, y para entendernos, la mayor parte de las personas que accedan a esta obra sabrán, a grandes rasgos si se quiere, qué es una pintadera y que en la secuencia histórica de Gran Canaria puede situarse en la etapa anterior a la conquista hispana de la isla. A ello debe unirse que “pintadera” es el término que, junto a “sello”, ha sido usado de forma más habitual en las publicaciones que han hecho alusión a esta materia desde las más diversas perspectivas.

Uno de los hitos claves para entender el empleo de este término en el marco de la arqueología de Gran Canaria se remonta a fines del siglo XIX, cuando René Verneau recoge esta denominación entre los habitantes de Santa Lucía de Tirajana⁷. En el primer artículo monográfico relativo a las pintaderas (1883) el antropólogo galo introduce el tema diciendo lo siguiente:

⁷ Cabría plantear, como antes han hecho otros autores, si el término pintadera es empleado por la población de Santa Lucía de Tirajana por las similitudes entre estos restos arqueológicos y los sellos de pan que usualmente se empleaban para marcar este comestible. Según el Diccionario de la Lengua Española la pintadera es un “instrumento que se emplea para adornar con ciertas labores la cara superior del pan u otras cosas”.

“En trabajos precedentes hemos emitido la opinión de que el arte cerámico había alcanzado en la isla de Gran Canaria, antes de la llegada de los europeos, un desarrollo muy superior al de las demás del archipiélago. Esperamos poderlo demostrar describiendo minuciosamente las vasijas de sus primeros pobladores; pero en tanto que este extenso trabajo pueda llegar a su término, creemos conducente al mismo fin el estudio de unos objetos apenas dados a conocer hasta ahora, y esto de un modo imperfecto, no obstante el inmenso interés que presentan. **Nos referimos a los barro cocido llamados generalmente sellos o pintaderas en el valle de Santa Lucía de Tirajana**” (p.1).

Desde entonces, y tanto en los círculos académicos como para la población en general, la voz pintadera ha hecho fortuna y se ha generalizado su empleo hasta nuestros días. No obstante ha de anotarse que el artículo de Verneau no es el primer texto en el que se hace alusión a este tipo de restos arqueológicos. Años antes otros autores como Gregorio Chil y Naranjo, Sabino Berthelot o Agustín Millares, entre otros, ya los habían incluido en sus apreciaciones generales sobre el pasado prehispánico de Gran Canaria con denominaciones diferentes en cada uno de los casos. Aunque sin el ánimo de ser exhaustivos, merece la pena que nos detengamos brevemente en esta cuestión. Así, Chil y Naranjo, a la sazón fundador de El Museo Canario, alude de forma bastante tangencial a las pintaderas en su obra y en ningún caso las denomina de tal modo, como se desprende, por ejemplo, del texto que aquí se transcribe: “Esto me indica que ellos [los canarios] tenían ideas filosóficas de enlace entre el cielo, la tierra y el mar, y así supongo, pues no pasa de una hipótesis, lo representaban ellos por un triángulo embutido en otro, adornado de líneas rectas, piqueteadas y terminado en pirámide que se halla perforada para llevarlo al cuello (...) **poseemos en el Museo varios de estos triángulos**, y para determinar su uso he tropezado con grandes dificultades que ninguno de los muchos que he consultado me ha resuelto satisfactoriamente” (1880: 258).

Por su parte el cónsul francés, Sabino Berthelot, en su obra *Antigüedades canarias* (1879) tampoco designa este tipo de materiales con el término de pintaderas, sino que alude a ellas identificándolas como “**sellos o moldes para estampar**, en tierra cocida muy dura, cuyo plano inferior muestra dibujos simétricos de una perfecta regularidad” (1980: 148). El tercero de los autores aludidos, A. Millares, nombra a estos restos con los términos de **sellos o dijes**⁸, en parte en relación a la funcionalidad que como elementos de adorno personal les atribuye. Pero de todas las nomenclaturas propuestas, y como ya adelantamos, será a partir del trabajo de René Verneau cuando la voz pintadera se generalice y se convierta en el concepto más empleado en la literatura científica para

8 “1. Adorno de los que se ponían a los niños al cuello o pendientes de la cintura. 2. Joya, relicario o alhaja pequeña con que se suelen adornar las mujeres e incluso los hombres. (...)”, según define el *Diccionario de la lengua española* (2001: 557).

distinguir estos elementos, como así sigue haciéndose hasta nuestros días⁹.

No obstante, la repetición de un término o su fuerte arraigo científico o social no constituye de por sí argumento suficiente como para que, sin más, se haya optado aquí por dar continuidad a su empleo. Con todo, llamar ahora a las pintaderas de otro modo, y sobre todo sin que haya mediado una reflexión previa sobre esta cuestión, no haría otra cosa que introducir un cierto factor de confusión en esta materia¹⁰. Por estas razones se ha estimado más oportuno centrar la exposición de ideas y la discusión en torno a otras cuestiones consideradas, por lo pronto, de mayor trascendencia y, en consecuencia, seguir empleando el término pintadera en estas páginas. Ello no significa esquivar un problema fundamental, pues de hecho no creemos que sea tal, sino que se ha valorado que quizá sea ahora el momento de hacer acopio de elementos de juicio para que en el futuro, y de estimarse oportuno, se afronte dicho debate¹¹.

Dentro de estas cuestiones de nomenclatura ha de hacerse una nueva aclaración. En las páginas que siguen se emplearán los términos “sello” o “matriz” como sinónimos de pintaderas. Con ello se ha buscado básicamente la fluidez del lenguaje y evitar reiteraciones que hagan cansina la lectura de estas líneas. De nuevo se advierte que tal empleo, y pese a que se cualifique al objeto, se hace sin el ánimo de hacer una lectura apriorística de la función a la que se destinaron estos materiales, pues sobre esta cuestión se volverá en un capítulo dedicado específicamente a esta controvertida materia. Desde luego que estamos de acuerdo con que el uso del lenguaje no es un asunto banal, y la forma de expresarse y transmitir ideas, descripciones, reflexiones o puntos de vista condiciona el mensaje final que pretende comunicarse. Y es precisamente por esta razón que hemos preferido prevenir al lector sobre este asunto, como también lo haremos cuando lo que se trata son sugerencias, reflexiones o particulares puntos de vista.

9 En el año 1882, Amaranto Martínez de Escobar pronuncia un discurso con ocasión del aniversario de la fundación de El Museo Canario aludiendo a estos materiales como “sellos o amuletos de barro o pintaderas, como las llama el historiador Marín y Cubas en la creencia de que esos sellos servían para pintarse o tatuarse” (p. 203). Una afirmación ésta que llama poderosamente la atención pues, como ya advirtiera R. Verneau, en la obra del médico teldense Marín de Cubas no se emplea dicho término, ni se hace alusión aparente a este tipo de restos arqueológicos.

10 Hay que indicar que no han faltado algunos cuestionamientos relativos al uso de según qué términos, si bien siempre en directa relación con la funcionalidad que en cada propuesta se atribuía a estos materiales, como así lo hace, por ejemplo, D. Wölfel al señalar que “y así se habla una vez de pintaderas, otra de sellos, a pesar que en ambos casos se trate de estampillas que señalan una posesión personal o las personas mismas” (1942: 106).

11 Debate que, por otra parte, nunca podría limitarse a un nivel local o regional, ya que el *Diccionario de materiales cerámicos*, editado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes con el fin de normalizar e informatizar los museos estatales y el patrimonio en general, define la pintadera como: “Sello cerámico con motivo decorativo en hueco o en relieve en uno de sus extremos que se utiliza impregnado de sustancia colorante, para estampar” (2002: 71).

1.1. LA COLECCIÓN DE PINTADERAS DE EL MUSEO CANARIO

La colección objeto de este trabajo está compuesta por 214 ejemplares. Como tendremos la oportunidad de exponer, proceden de diversas localidades de Gran Canaria y forman parte del Fondo de Arqueología de la citada institución. Este fondo nació tras la fundación del Museo en 1879 y creció gracias a las aportaciones realizadas por sus fundadores, amigos, socios y colaboradores, a las que pronto se sumaron las adquisiciones efectuadas por el propio centro, los hallazgos de sus exploraciones a diferentes rincones de la isla y los materiales resultantes de las intervenciones arqueológicas.

Aunque luego se abundará en esta cuestión, merece la pena señalar que en lo tocante al volumen y crecimiento de esta colección, el antropólogo francés René Verneau referenció en su artículo *Las pintaderas de Gran Canaria* (1883) que estaba compuesta por 42 unidades¹².

12 “También es en Gran Canaria donde se ha encontrado la magnífica colección de estos objetos que posee El Museo Canario. Esta serie de piezas, mucho más importante en su género que las demás conocidas [se refiere a las que estaban en posesión de particulares: Diego Lebrun 4; Miguel Maffiotte 1; Juan de Quesada y Déniz 2; Gregorio Chil algunas; Gabinete Científico de Santa Cruz de Tenerife 3], tanto por su número como por la diversidad de formas y tamaños, encierra 42 pintaderas, de las cuales 30 han sido halladas hace dos años en Agüimes [se refiere al hallazgo acontecido en agosto de 1881 que en breve será mencionado], y el resto provienen de Gáldar y Tirajana”. (R. Verneau, 1883: 2).

Algunos de los datos que R. Verneau expone, referidos concretamente a la cantidad de las pintaderas (42) y a la procedencia de las mismas (Agüimes, Gáldar y Tirajana), no se corresponden con exactitud a los extraídos del posible primer inventario de materiales arqueológicos de El Museo Canario (AMC/AMC 1211), fechado con anterioridad a julio de 1881, ni a los reflejados en el primer Libro de Entradas de la Institución (AMC/AMC 1376), en vigor desde marzo de 1880 hasta diciembre de 1900, ni tampoco a la mención que sobre estas piezas realiza en mayo de 1882 el abogado Amaranto Martínez de Escobar, cofundador de El Museo Canario y Secretario General de la Institución desde la fundación de la misma en 1879 hasta su fallecimiento en 1912. Para el caso del inventario de materiales arqueológicos, constan en él 12 “sellos ó amuletos”, término empleado en los inicios de El Museo para referirse a estos objetos, procedentes 3 de Telde (1 específico de una cueva de Humiaga), 2 de Gáldar, 1 de Guayadeque, 4 de Tirajana, 1 de Tejeda y 1 de La Isleta, con la particularidad de haber sido hallados 11 de ellos en “una cueva”, a excepción del sello de La Isleta. Para el caso del primer Libro de Entradas, y al cierre del año 1881, año del hallazgo de las 30 pintaderas de Agüimes a las que alude Verneau, constan 34 de las que por orden cronológico: 1 procede de Gáldar (donada el día 20 de mayo de 1880 por Francisco Rodríguez Reyes, socio corresponsal de El Museo Canario a partir de mayo de 1882), 1 de Agüimes (donada el día 19 de julio de 1881 por Juan Melián y Caballero, cofundador de El Museo Canario y Tesorero de la Institución desde la fundación de la misma en 1879 hasta su fallecimiento en 1882), 30 de Agüimes (adquiridas por el Museo el día 16 de agosto de 1881 a Juan Ignacio Herrera, propietario de unos terrenos en las inmediaciones de la Villa de Agüimes en los que durante labores de roturación se produjo el hallazgo de las treinta pintaderas), 1 de Gran Canaria (específica del Valle de Tirajana, pues así consta en la relación de su donación, en Oficios y correspondencia, Año 1881, y en la sesión del 17 de octubre de 1881 del Libro nº 1 de Actas de Juntas Directivas, y que fue donada el día 19 de octubre de 1881 por Agustín Millares y Torres, cofundador de El Museo Canario y Vicepresidente segundo de la Institución desde 1880 hasta 1889 y Vicepresidente primero desde 1889 hasta su fallecimiento en 1896) y 1 de Agüimes (donada el día 1 de diciembre por el citado Juan Ignacio Herrera). Finalmente, para el caso del Secretario General Amaranto Martínez de Escobar, éste menciona en la Memoria leída el 24 de mayo de 1882 con motivo del segundo aniversario de la instalación oficial de El Museo Canario: “Entre los objetos que hemos reunido pertenecientes a los aborígenes, son de notar, en el ramo de la cerámica, 151 vasijas de diversos tamaños y de variada estructura, (...) Hay 48 sellos ó amuletos de barro, ó pintaderas, como los llama el historiador Marín y Cubas, en la creencia de que esos sellos de artísticos dibujos servían para pintarse o tatuarse” (A. Martínez de Escobar, 1882: 203). De esta secuencia comparativa se deduce la inexactitud de algunos de los datos que transmite Verneau.



Algunos inventarios de materiales del Museo de finales del siglo XIX, con anotaciones hasta 1888 y 1890, listan progresivamente 59 y 63 (AMC/AMC 1209 y 1213). Un borrador que comprende las fechas de 1880 a 1903, elaborado para la ampliación del primer Libro de Registro de Entradas de esta institución (1880-1900), revela inscritas 94 (AMC/AMC 3841)¹³. Años más tarde, el *Catálogo de la colección de cerámica, y objetos arqueológicos*. Salas Grau y Navarro (1944), confeccionado entre octubre y diciembre de 1938 por el arqueólogo gaditano José Pérez de Barradas, inventaría 127. Por su parte, las placas fotográficas realizadas en torno a 1936 y 1940 por el fotógrafo alemán Teodoro Maisch, residente en Las Palmas de Gran Canaria en un período comprendido entre 1920 y 1940, muestran 134. Finalmente, las 80 restantes de la colección corresponden a ingresos posteriores a 1941¹⁴.

13 Sin embargo en 1901 el político, abogado y periodista canario José Franchy y Roca, socio de El Museo Canario y director de la entidad en dicho momento, manifestó en la reseña *Las pintaderas de Gran Canaria* (1901), publicada en la revista semanal *El Museo Canario*, ascender la colección “a más de ciento treinta ejemplares diferentes” (J. Franchy y Roca, 1901: 61). Posiblemente, y basándonos en inventarios de la época, recibies, así como en las placas fotográficas realizadas por Teodoro Maisch entre 1936 y 1940, y en el estudio emprendido por el arqueólogo José Pérez de Barradas en 1938, el engrosamiento de esta cifra se deba a que Franchy y Roca incluyera 2 fragmentos de ídolos considerados pintaderas en aquel entonces (registros 2835 y 2840), 1 vaciado en yeso cuyo original formaba parte de la colección particular Miguel Maffiotte (registro 3105), 26 matrices de madera que formaban parte del Fondo desde 1892, y 30 de barro que no constan en el Libro de Registro de Entradas pero sí en documentación diversa del Archivo Administrativo de El Museo Canario (1 fragmento de pintadera, donado por Francisco Rodríguez Reyes el 20 de julio de 1882, en AMC/AMC 1219/3.2.1/14/1e: 40, Relación de fichas antiguas sin clasificar; 16 pintaderas, adquiridas entre agosto de 1885 y abril de 1886, en AMC/AMC 12, Recibies nº 36, 39, 40 y 41; y 13 pintaderas, insertas en un lote mayor comprado por 875 pesetas en octubre de 1897 a los señores Manuel Romero y Antonio Pérez, “coleccionadores de objetos pertenecientes a los indígenas de esta isla”, en AMC/AMC 3842, Lista de objetos adquiridos en Gáldar en octubre de 1897, en Libro nº 2 de Actas Juntas Directivas: fol. 47-48, 59 y 61, correspondientes a las sesiones de la Junta Directiva celebradas los días 17 de julio, 5 de octubre y 23 de diciembre de 1897, y en AMC/AMC 1219/3.2.1/14/1e: 41, Relación de fichas antiguas sin clasificar).

Por otra parte, si a las 94 pintaderas procedentes de un borrador y origen de esta nota al pie, le sumáramos las 30 de barro que constan en documentación diversa del Archivo Administrativo de El Museo Canario, obtendríamos la cantidad de 124 pintaderas para el año 1903; cantidad que se aproximaría a las 127 que inventarió José Pérez de Barradas en 1938.

14 Esta fecha hace referencia a los nombramientos de los comisarios provinciales o locales de excavaciones, a raíz de la creación en 1939 de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, entidad que tomó el control de las intervenciones arqueológicas, y que para el caso de la provincia de Las Palmas recayó sobre Sebastián Jiménez Sánchez quien, bien como comisario o delegado con posterioridad, recuperó 31 pintaderas durante su trayectoria profesional (1941-1969).



Fig. 1.1. Placa fotográfica realizada por Teodoro Maisch entre 1936-1940 (AMC-FFTM-prov1863)



Fig. 1.2. Placa fotográfica realizada por Teodoro Maisch entre 1936-1940 (AMC-FFTM-prov1865)

En ambas placas se aprecian 134 pintaderas. En esta cifra no se incluyen otras piezas que formaban parte de la colección, tal como nos revelan las imágenes: 2 fragmentos de ídolos (registros 2835 y 2840), 1 vaciado o reproducción de pintadera (registro 3105), 17 pintaderas de madera (registros 3190-3201; 3203 y 3232-3235) y 3 fragmentos sin identificar.



Los problemas actuales del Fondo de Arqueología, y por ende del conjunto de las pintaderas, enraízan en los criterios de documentación contemporáneos a la fundación de El Museo Canario que permanecieron en vigor, muchos de ellos, hasta la antepenúltima década del siglo XX. Por una parte, las vías de ingreso de aquel entonces solo registraban la localidad de la que eran tomados los objetos, además de la fuente (nombre de la persona) y de la forma (donación, adquisición, exploración, etc.), careciéndose en el presente de las circunstancias y contextos de los hallazgos. Por otra parte, durante los 133 años de historia de esta sociedad han acontecido un cambio de sede, ampliaciones y reformas de sus instalaciones, que han derivado en movimientos y traslados de los fondos museográficos y documentales, así como en actualizaciones y conversiones de sus inventarios. En este devenir, los sistemas de control y gestión de los materiales han dependido única y exclusivamente de la meticulosidad del registrador y, como consecuencia de esta supeditación, algunos ejemplares, entre ellos las pintaderas, han visto alterada o perdida su información.

Sin embargo, no son éstas las únicas vicisitudes a las que se han visto sujetos los fondos museográficos y la colección de pintaderas de El Museo Canario. Durante años, estas piezas fueron objeto de un intenso proceso de estudio, debate y experimentación. Manifestación de ello son los artículos publicados en el último tercio del siglo XIX en los que unos autores y otros expresaban sus opiniones en torno a su funcionalidad (G. Chil y Naranjo, 1880: 258; A. Millares, 1881: 310; R. Verneau, 1883: 17; D. Ripoche¹⁵, 1901: 108; etc.). La atracción de este material fue tal que no solo se estudiaba y se debatía en torno a él, sino que también se reproducía generando vaciados que se intercambiaban y exponían (R. Verneau, 1883: 14; D. Ripoche, 1901: 105)¹⁶. Así pues, como resultado

15 Alguno de los argumentos empleado por Ripoche, cofundador de El Museo Canario y conservador de la institución desde 1915 hasta su fallecimiento en 1927, resulta contradictorio. Así, mientras en el artículo *Las pintaderas de Europa, Canarias y América. Comunicación al Congreso de Americanistas celebrado en París* (1901), publicado en la revista *El Museo Canario*, expone: “Si a esto se añade que muchas de ellas conservan restos de materia colorante [debe referirse entre ellas a la colección de El Museo Canario], parece demostrado con claridad que los indígenas se pintaban el cuerpo por medio de estos dibujos”. Con anterioridad Verneau había manifestado en *Las pintaderas de Gran Canaria* (1883): “Se nos ha asegurado que todas las del Museo Canario habían sido lavadas antes de colocarlas en las salas donde están instaladas actualmente” (R. Verneau, 1883: 14) y que sólo hallaron huellas de color en la que poseía Miguel Maffiotte la cual tras ser moldeada dejó “el molde teñido de rojo” (R. Verneau, 1883: 14).

16 “En un párrafo citado más atrás, el Sr. Millares dice que no ha encontrado huellas de color en las pintaderas, pero nosotros, más afortunados, las hemos hallado en la que el señor Maffiotte posee en su colección y que nos ha permitido moldear, la cual ha dejado el molde teñido de rojo”. (R. Verneau, 1883: 14); “La mayor parte de las pintaderas han sido vaciadas o modeladas por mí. También he podido vaciar, gracias a la amabilidad del Dr. Hamy, un gran número de pintaderas americanas que forman parte de la colección del Museo de Etnografía. Por último he llegado a completar esta serie, modelando, mediante diseños que parecen irreprochables, las modernas pintaderas de Venezuela representadas en el libro del Dr. Marcano, y las de Italia, descritas por M.G. Belluci, y cuyo origen, según él, se remonta a la época neolítica. En resumen, poseo actualmente un respetable número de estos curiosos objetos, algunos de los cuales he traído para que puedan ser examinados por los Sres. Congresistas. Otros pueden verse y estudiarse en la exposición de monumentos megalíticos de la Sociedad y de la Escuela de Antropología, instalada en la galería exterior del Museo del Trocadero” (D. Ripoche, 1901: 105).



de esta práctica de realizar moldes, propia de fines del siglo XIX, y de otras coetáneas y posteriores tales como experimentar sobre su funcionalidad (R. Verneau, 1883: 17 y 21)¹⁷, reconstruir y restaurar para embellecer y mejorar su presentación o ilustrar usos e improntas, las pintaderas han llegado a nuestros días impregnadas de todo tipo de restos –yeso, pintura marrón-rojiza, barro naranja, adhesivo, etc.– que dificultan el esclarecimiento de la finalidad, o finalidades, para las que estuvieron destinadas. En este sentido, elementos como la plastilina y la masilla adhesiva (*blu-tack*), empleados con frecuencia en los museos para sustentar los objetos, la grasa humana, procedente de su reiterada manipulación, la tinta, utilizada para signar las piezas, y el polvo, entre otros, son agentes que se suman a los restos citados para, además de alterar el material¹⁸, obstaculizar determinadas investigaciones. Sirvan de ejemplo los siguientes datos: 143 pintaderas evidencian presencia de yeso, 91 barro naranja, 85 polvo incrustado, 57 salpicaduras de tinta, 54 manchas de plastilina, 207 grasa, 44 pintura marrón-rojiza, 34 adhesivo, 22 masilla adhesiva y 5 una mezcla de cola y tanza.

17 “Convencidos de que las pintaderas de Gran Canaria tenían por objeto imprimir dibujos en la piel, hemos hecho una experiencia sobre nosotros mismos. Tomamos al efecto un poco de ocre, del mismo que servía a los indios de California para pintarse, y que nuestro amigo M. de Cessac nos facilitó, y después de haberlo desleído en un poco de agua, hemos impregnado las pintaderas, aplicándolas entonces a la superficie del cuerpo, los dibujos más delicados aparecieron en ella con toda precisión. Habiéndolos dejado secar algún tiempo sobre la piel, fue necesario frotarla luego repetidas veces al querer borrarlos de ella, pues el agua corriente no bastaba para conseguirlo. La misma operación hecha sobre las telas más finas que poseemos de los antiguos habitantes de Gran Canaria, nos ha probado que los dibujos se confundían, no dejando más que una mancha en la que no se distinguían los detalles” (R. Verneau, 1883: 17). Entendemos que estas pruebas debieron de ser realizadas utilizando reproducciones ya que Verneau, al cierre de su estudio y refiriéndose al material empleado para su consecución, expone: “Estos objetos han sido copiados con bastante exactitud de los vaciados hechos por D. Diego Ripoché en Gran Canaria” (R. Verneau, 1883: 21).

18 Anecdóticamente, los agentes más dañinos corresponden a la plastilina y al tacto humano pues traspasan a los materiales cerámicos manchas de grasa de difícil erradicación que, por otra parte, simulan desgastes. Estas manchas grasientas procedentes de la plastilina se localizan en las pintaderas en aquellas zonas que han sufrido pérdidas –dorsos y apéndices–, donde esta sustancia maleable se inserta como soporte; por su parte, las causadas por el tacto humano se ubican en los apéndices, cuando la matriz se conserva completa, o en los laterales, cuando ha perdido a aquél.



Fig. 1.3. Moldes de yeso empleados para realizar reproducciones de pintaderas, datados entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. También se puede observar un vaciado en yeso una vez pintado para su presentación final. En la actualidad se conservan 38 moldes completos y 4 vaciados, si bien las pintaderas manchadas con yeso suman 143 y las impregnadas con salpicaduras de pintura marrón-rojiza se elevan a 44.



Fig. 1.4. Pintadera 3171. Nueve matrices, entre ellas la que se muestra, fueron reconstruidas a principios del siglo XX. Estimamos a partir de 1909, asociadas a la creación de un “Gabinete de Reproducciones o vaciados, anejo al mismo museo, de figuras clásicas y de modelos de reconocido mérito para su estudio y comparación” (Artículo 2º del Estatuto de la Sociedad El Museo Canario de 1909). Estos tratamientos, que buscaban completar la pieza en casos excepcionales, se realizaban sobre la zona perdida.



Fig. 1.5. Pintadera 3098. Este objeto muestra por cualquiera de sus vistas el adhesivo aplicado para unir los fragmentos que lo componen. 34 son las pintaderas que lo manifiestan.

Fig. 1.6. Pintadera 3089. Esta pieza presenta a la altura de su apéndice, parcialmente conservado, un adhesivo tipo cola de zapatero que, mezclado con tanza, sujeta la pintadera a un panel oblicuo durante su exhibición. 5 son las matrices afectadas por esta situación. Como también se puede observar, ésta y otras, en total 10, se hacen acompañar de sus improntas. Este enfoque divulgativo de presionar las matrices originales sobre una pasta arcillosa, y el montaje del mismo sobre un plano



inclinado, data de la década de los ochenta, tras una reforma global de las instalaciones museísticas llevada a cabo entre 1984-1987. De las pruebas realizadas para enseñar al espectador el manejo y la huella de estos objetos se conservan 56, si bien las pintaderas manchadas con barro naranja, el usado para recibir la presión, suman 91. Retomando una vez más el ejemplar 3089, éste nos revela otros restos: yeso, pintura marrón rojiza, reintegración, polvo, plastilina y grasa, además de los enunciados, cola, tanza y barro naranja.



En todo caso, los avatares descritos no restan todo su valor a la colección de pintaderas de El Museo Canario, pues presenta, de igual modo, una serie de ventajas que justifican la edición de este catálogo. En primer lugar, permiten un acercamiento global a matrices procedentes de yacimientos de prácticamente todo el territorio insular, si bien es cierto que con un desigual grado de representatividad. A tal efecto en las páginas de este trabajo –y en el correspondiente catálogo– encontraremos yacimientos para los que se conoce un número muy importante de pintaderas. En otros casos la cantidad será sensiblemente menor, hasta el punto de ser testimonial en algunos enclaves. Como se verá luego, en la explicación de estas circunstancias interactúan gran cantidad de variables como, por ejemplo, la amplitud del sitio arqueológico, su naturaleza, la extensión e intensidad de las intervenciones arqueológicas practicadas, etc. Si se nos permite la licencia, podemos decir que cada pintadera protagoniza una historia particular que, como no podía ser de otro modo, debe centrar parte de nuestra atención.

Así, el testimonio de cómo llegan hasta hoy tales pintaderas no solo explica qué materiales se encuentran ahora a nuestra disposición, sino también la cantidad y la calidad de la información que sobre su contexto de procedencia podemos obtener en cada caso. Una cuestión ésta que, lejos de obviarse, debe ser tenida muy en cuenta a la hora de considerar el alcance de las valoraciones e interpretaciones que en cada caso permiten estos materiales. Sin perjuicio de lo dicho, las carencias informativas de las que adolecen algunas piezas pueden verse compensadas, al menos en cierta medida, ante la oportunidad de considerar un número tan elevado de pintaderas como las que aquí han logrado reunirse. A ello debe añadirse algo no menos importante, y es que para un número nada despreciable de piezas disponemos de una información bastante completa al tener su origen en intervenciones arqueológicas recientes y desarrolladas con unos criterios metodológicos adecuados.

En todo caso, somos conscientes de que la colección de pintaderas de El Museo Canario ni está cerrada, ni es la única que existe en Gran Canaria. En lo tocante a lo dicho en primer lugar, la continuidad de trabajos arqueológicos en la isla seguirá deparando a buen seguro nuevos materiales que engrosarán y diversificarán el que ahora se presenta. No sería nada extraño que en unos años debamos plantearnos de nuevo algunas de las cuestiones recogidas en las páginas que siguen, lo que lejos de desanimar constituye un optimista punto de partida para esta obra. En lo que respecta a la presencia de otros repertorios de pintaderas hay que destacar, sin duda, el custodiado en el Museo Parque Arqueológico Cueva Pintada. Una colección sobresaliente, tanto por el número como por la calidad informativa de sus piezas, cuyo estudio significará, sin lugar a dudas, un sustancial enriquecimiento de nuestros conocimientos sobre esta materia. De nuevo hay que decir que el futuro es prometedor.

Otra aclaración es necesaria. Solo se han incluido en el presente catálogo las



pintaderas confeccionadas en barro, quedando excluidas las piezas de madera que en otras ocasiones han engrosado esta categoría. La principal razón de esta supresión es que su origen y adscripción cronocultural presenta serias dudas, como ya han señalado antes diversos autores. Para todas las pintaderas de madera existen importantes reservas sobre si realmente se trata de piezas prehispánicas o pudiera tratarse de “sellos de pan” u objetos análogos fechables en momentos posteriores a la conquista castellana de la isla. Ante la incertidumbre, y para evitar errores, se ha optado por descartar estos materiales. Las dudas sobre su origen o la materia prima en la que están fabricadas no han sido, a la postre, las únicas razones para excluir estas piezas del catálogo. Una vez valoradas en conjunto las pintaderas puede observarse que las fabricadas en madera se alejan del patrón que, como se expondrá luego, definen como norma a aquellas para las que existen pocos recelos sobre su filiación cultural.

1.2. EL CONTENIDO DE ESTE TRABAJO

Hacer de esta obra algo realmente útil, o al menos con cierta capacidad de suscitar la reflexión, hacía que no pudiera limitarse a una mera relación de imágenes de pintaderas acompañadas de sus correspondientes descripciones. La elaboración y publicación de un catálogo de pintaderas ha sido una constante en los anales de El Museo Canario, si bien cualquier labor en este sentido no ha estado exenta de problemas. Una de estas dificultades residió precisamente en cómo abordar el análisis particular de estos materiales. La descripción de estas piezas suscitó desde el comienzo de su estudio discrepancias, pues se debatía entre afrontar una descripción interpretativa o decantarse por hacer prevalecer los criterios técnicos en este proceso de análisis. Finalmente, fue esta última opción la elegida en este trabajo, pues, tras diversas pruebas, mostraba la indiscutible ventaja de ofrecer uniformidad y claridad en el lenguaje empleado. De todos modos, cualquier tipo de descripción requería que toda persona que accediese a ellas tuviera un cierto conocimiento previo de los conceptos que se emplearían y, especialmente, de las denominadas técnicas decorativas que se practican sobre los materiales arcillosos¹⁹. Su importancia no solo radica en que generan motivos que definen al objeto, sino en que durante la elaboración del presente trabajo se erigieron en un criterio clave para la agrupación seriada de la colección. Por esta razón se ha querido dar un protagonismo especial a esta materia, dedicando un capítulo completo a una cuestión que entendimos primordial desde el mismo momento en el que se planteó el proyecto de este catálogo. Así, se abordan de forma sistemática las técnicas y procesos desarrollados para la

19 Aplicamos el concepto de técnicas decorativas por corresponderse éste a la denominación convencional empleada para expresar aquellos tratamientos realizados sobre los materiales arcillosos con un fin ornamental, si bien en el caso de las pintaderas cabe dudar de este fin.

elaboración de las pintaderas, ilustrando cada uno de los procedimientos con ejemplos concretos que forman parte de los fondos de El Museo Canario. Estamos convencidos de que este apartado favorecerá una nueva mirada a las pintaderas, reparando ahora en detalles que de otro modo pudieran haber pasado inadvertidos²⁰. Se reúne así un amplio volumen de información que, entre otras cosas, ayuda a sistematizar los datos que singularizan estas piezas y permite entrever sus cualidades más significativas. Al mismo tiempo colabora en la configuración de uno de los aspectos más sobresalientes de este tipo de materiales, y es que no son creaciones singulares sino que son el resultado de unas pautas que se repiten en distintos ejemplos. Desde nuestro punto de vista, este hecho proporciona una de las claves más importantes para construir parte de su explicación histórica. Más allá de una mera recopilación de sistemas y técnicas, este apartado se revela fundamental para entender el sentido de estos materiales.

Asimismo, para la realización de esta monografía se redactó un decálogo en el que se normalizaron sus objetivos, descripción del objeto, estilo del lenguaje, modelo de ficha y corpus gráfico que recibió claras influencias de la disciplina de la Sigilografía²¹. Valga como ejemplo la recomendación expuesta en el *Manual de Sigilografía*, editado por el Ministerio de Educación y Cultura: “En la lectura de un sello es esencial la identificación correcta de las figuras y el empleo de una terminología adecuada. (...) No se pueden dar normas concretas sobre el grado de detalle con que debe describirse cada sello diferente, que deberá ser decidido por el autor de la descripción, en todo caso es aconsejable evitar explicaciones muy extensas que pueden resultar confusas y utilizar un vocabulario consistente recurriendo siempre a los mismos términos para designar los elementos de la representación, especialmente cuando se va a dar a la información un tratamiento informático”. (M.^a Carmona, 1996: 68)²².

Desde el primer momento se planteó la necesidad de que, además de esta introducción y el apartado técnico, se incluyeran una serie de textos que, teniendo como hilo conductor estos sellos, proporcionara elementos de juicio para su precisa valoración como expresión social de aquellas gentes que nos precedieron en el tiempo y que hoy conocemos como canarios. Sin duda pueden no leerse estas aportaciones y solamente

20 Durante la fase analítica, la información obtenida era introducida en una base de datos Access, que recogía las anotaciones identificativas, descriptivas, técnicas, bibliográficas y de conservación. En paralelo, el proyecto se complementó con una puesta en práctica del proceso de elaboración llevado a cabo por las alfareras Bárbara Armas Padrón y M.^a Teresa Ríos Santana, supervisadas por técnicos de esta institución.

21 De acuerdo con el Comité Internacional de Sigilografía, ésta es “la disciplina histórica que tiene por objeto el estudio de los sellos bajo todos sus aspectos y cualquiera que sea su época” (F. Menéndez Pidal, 1993: 13).

22 Sirva otro ejemplo de recomendación: “El sigilógrafo debe saber reconocer todos los elementos de este pequeño mundo en imágenes y dar a cada uno su nombre apropiado, no por un afán de lucir su erudición, sino para ponerlos al alcance del especialista con precisión terminológica y hacer posible su adecuada valoración” (Ibídem: 248-249).

disfrutar del corpus ilustrado de pintaderas para satisfacer nuestra curiosidad. Sin embargo, también podemos atrevernos a dar un paso más y adentrarnos en la particular historia de cada una de las piezas porque es probable que en ella encontremos algunas claves que nos hablen de gentes, costumbres y formas de vida. Las distintas aportaciones incluidas en esta obra aspiran a ello, y no podía pasarse por alto la posibilidad de señalarlo en estas primeras páginas. Sirva de invitación lo que a continuación sigue.

Como decíamos, la propia historia de las pintaderas –cómo llegan a formar parte de las colecciones, lo que conocemos de su contexto de procedencia, etc.– es clave no solo para saber ante qué nos encontramos, sino también hasta dónde podemos llegar en nuestras valoraciones. Manteniendo la tónica de lo dicho hasta el momento parece claro que las consideraciones actuales sobre las pintaderas deben ir más allá de su mera valoración formal. A tal efecto, reconocer este material como instrumento de análisis de un proceso histórico concreto pasa por tener en cuenta los elementos contextuales que contribuyen a explicar su existencia, así como su asociación a qué materiales o a qué actividades y en qué tiempos. Pero también, y en no pocos casos, interesará saber quién aporta una o varias pintaderas a una colección determinada, cómo y porqué se descubren esos materiales y qué sistema se empleó en su recuperación²³.

El mejor ejemplo de lo que quiere decirse lo proporciona la propia colección de El Museo Canario, donde la historia de las pintaderas que atesoran sus fondos encarna, al menos en cierto modo, la de esta institución a lo largo de su más de cien años de existencia. Con todo, es también un reflejo de los cambios acaecidos en la práctica arqueológica en nuestro archipiélago y de los modos en los que nos hemos acercado a ese pasado e intentado aprehenderlo. Por estas razones pensamos que se trata de una información que ayudará a entender y explicar las pintaderas o, sin querer ser tan ambiciosos, a valorar la cantidad y la calidad de los datos disponibles, a comprender el porqué de las visiones que en distintos momentos se ha tenido sobre esta materia y qué nuevos elementos de juicio se han ido poniendo a nuestro alcance a medida que hemos ido conociendo con mayor profundidad la Gran Canaria prehistórica.

Así, y para ver cumplida la posibilidad a la que se aludía más arriba se ha creído oportuno incluir en esta obra un capítulo dedicado a la formación de la colección de pintaderas de El Museo Canario. Creemos que la utilidad de esas páginas es tal que nos atrevemos a decir incluso que servirán también para conocer cómo somos hoy en día y cómo hemos vuelto nuestra mirada al pasado.

Pero esta visión general que quisiéramos aportar quedaría, a nuestro juicio, incompleta si no hiciéramos un balance historiográfico sobre las pintaderas: ¿Cómo han

23 Huelga decir que existirán diferencias significativas entre una pieza producto de una de las exploraciones realizadas por los socios de El Museo Canario a fines del siglo XIX y otra que sea el resultado de una excavación arqueológica en cualquier yacimiento de Gran Canaria.

sido consideradas a lo largo del tiempo, qué interpretaciones se les ha dado y quién lo ha hecho, con qué criterios o bajo qué premisas? No es momento éste para recordar las bondades de los análisis historiográficos²⁴, pero en este caso se nos antojaba que un capítulo dedicado a tal cuestión debía tener un especial protagonismo en esta obra. De dicha trayectoria depende mucho cómo hemos visto las pintaderas y cómo las vemos, qué hemos heredado y qué hemos olvidado de trabajos previos, de dónde partimos en nuestro análisis y con qué problemas se han debido enfrentar en aquellos textos que son antecedentes del que hoy afrontamos.

En este sentido, a nadie se le escapa que buena parte de las cuestiones que conforman nuestra visión de las pintaderas son el resultado de las investigaciones que sobre este tema nos han precedido en el tiempo. Esta revisión historiográfica también servirá para distinguir qué cuestiones de las que hoy conforman nuestro saber sobre estos materiales son el resultado de estudios específicos y cuáles no son más que especulaciones con nula o escasa base empírica, en qué casos podemos hablar de teorías y cuándo es mejor tipificar ciertas posturas especulativas.

Una atención especial merece un aspecto concreto de este repaso historiográfico. Como en otros tantos materiales del pasado prehispánico de Canarias, las pintaderas no han quedado exentas del recurso tan habitual de las comparaciones con el norte de África, normalmente con las miras puestas en un no siempre definido mundo bereber. La búsqueda de analogías, el establecimiento de semejanzas y diferencias con materiales prehistóricos o protohistóricos del continente ha sido una estrategia epistemológica que, pese a su recurrencia, no está exenta de problemas, más aún cuando la pesquisa de tales “paralelismos” no suele ir más allá de eventuales semejanzas formales. La búsqueda de dichas similitudes a veces nos hace olvidar que las islas y el continente próximo no es que muestren semejanzas culturales, sino que comparten una historia común que requiere una apuesta decidida por profundizar en la reconstrucción y explicación de procesos sociales para superar la barrera de la mera comparación de la apariencia como recurso intelectual. Tal es así, que en el repaso historiográfico se mostrarán estas y otras consideraciones, tratando de exponerse, y en su caso aclararse, todas estas cuestiones y otras que le toca descubrir a quien se adentre en sus páginas. Casi nos atrevemos a garantizar que tras la lectura de este texto atenderemos a las pintaderas de un modo diferente.

Esta obra finaliza con el planteamiento de algunas reflexiones que a los autores

24 Más aún cuando en los últimos años las investigaciones historiográficas han proliferado significativamente, como así testimonian numerosas publicaciones (véanse, por ejemplo, los trabajos de Manuel Ramírez o José Farrujia). Como bien afirma C. Parcero (2005: 152), los trabajos historiográficos recientes han tenido el gran mérito de saber reformularse “para superar su carácter inicial puramente descriptivo y plantear como un postulado básico que el discurso histórico es una construcción que no solo se compone de los elementos documentales supervivientes del pasado que se pretendía reconstruir sino también del contexto presente en el cual es producido”.



nos ha suscitado el trabajo abordado. Se podría haber optado por un texto en el que se recogiesen, sin más, las descripciones de las pintaderas, su particular historia hasta la actualidad y cómo las han valorado aquellas personas que las incluyeron en su investigación. Pero una vez elaboradas estas cuestiones se consideró que podría ser buen momento para plantear, casi como un ejercicio de repaso en voz alta, la manera en que podríamos dirigir ahora nuestra mirada a estos materiales. El propósito es, básicamente, hacer una muy breve recapitulación de la información concerniente a las pintaderas, en qué contextos se han identificado o qué datos tenemos para determinar un marco cronológico de referencia. A partir de los testimonios que conocemos se afronta una particular visión de estos sellos, de su protagonismo en los yacimientos prehispánicos y en los repertorios materiales que en ellos se documentan. En definitiva, y con la información disponible hasta el momento, reflexionar sobre las pintaderas, pero no como elementos cuyo valor reside en sí mismos, sino al amparo que proporciona el contexto social de los antiguos canarios en su dilatado desarrollo histórico.

Este conjunto de textos que acompañan al catálogo no estaría completo si faltara un listado bibliográfico en el que se incluyeran, entre otros, buena parte de los trabajos que de una forma u otra han hecho alusión a las pintaderas²⁵. Se abre la puerta a conocer en profundidad las aportaciones que han servido de antecedentes a esta obra, así como las publicaciones citadas en el texto para reforzar una idea o refutar otra. La persona que así lo desee encontrará o ampliará en esa bibliografía referencias precisas a lo publicado sobre el origen de según qué pintaderas, las circunstancias del hallazgo o el contexto en el que se documentaron. Mediante la consulta de estas publicaciones no solo se profundizará en mucho de lo dicho en los textos del catálogo, sino que también podrá surgir el disenso con todo o con parte de lo allí expuesto. Y es aquí, tanto en los puntos de vista comunes como en los divergentes, donde se podrán sentar las bases para seguir creciendo en la generación de conocimiento.

1.3. BÚSQUEDAS EN EL CATÁLOGO Y FICHA DE PINTADERAS

Completa esta obra lo que, sin duda, puede considerarse el elemento más importante del trabajo, es decir, el corpus ilustrado de pintaderas. Páginas atrás ya se adelantaba que se había conseguido reunir más de 200, todas ellas descritas individualmente y acompañadas de su correspondiente documentación gráfica. Se ha intentado que cada una de estas fichas reúna una información completa y que, a la vez, sea expuesta con claridad. La magnitud de la colección de El Museo Canario, así como

25 Para evitar repeticiones se ha preferido unificar en un solo epígrafe todas las referencias bibliográficas citadas en los textos.

las distintas procedencias de las piezas obligaban a organizar estos materiales de un modo razonable a fin de hacer más accesible la información que encierran. Así, a la hora de presentar los materiales en el catálogo se ha optado por ordenarlas siguiendo distintos criterios. El primer criterio de búsqueda puede ser el número de registro de la pintadera (de 4 ó 5 cifras), al que se alude en estas páginas cada vez que se cita alguna de ellas, bien dentro de una relación de materiales procedentes de un enclave, de una actuación concreta o como ejemplo de algún aspecto recogido en el texto, como el empleo de una particular fórmula decorativa.

El segundo de los criterios de rastreo atañe a cuestiones técnicas o a la morfología del campo, de tal suerte que, por ejemplo, pueden explorarse las pintaderas rectangulares o aquellas que están decoradas mediante incisiones. Es cierto que se trata de parámetros muy amplios, pero a la par permiten que cada persona que acceda a este recurso vaya depurando progresivamente su búsqueda o, en su caso, ampliándola hasta ver cubiertas sus inquietudes concretas.

Finalmente también puede indagarse en el catálogo en atención al lugar de procedencia de las piezas, lo que incluye tanto el término municipal (Agüimes, por ejemplo) como el nombre con el que se conoce al yacimiento en el que fue recuperada (Caserones, por poner un caso). Basta con indicar Gran Canaria en este campo para ver todas las pintaderas de la isla que se custodian en los fondos de El Museo Canario.

Cada una de las piezas resultantes de la búsqueda mostrará una ficha en la que se recogerán, además de su número de inventario, sus dimensiones, una breve descripción, el lugar de procedencia, una sinopsis de los aspectos esenciales para conocer la historia de la pieza y finalmente las referencias bibliográficas que puedan completar la información ofrecida. Un ejemplo de ello se muestra a continuación:

Inventario:	3097
Dimensiones:	Altura del campo: 44 mm. Anchura del campo: 44 mm. Altura de la pieza: 32 mm.
Descripción/ Técnica:	Cuadrada con apéndice perforado. El campo está definido por impresiones cuadrangulares. La pintadera presenta también impresiones de sección angular en sus cuatro laterales y áreas con bruñido.
Procedencia:	¿Agüimes?, Gran Canaria.
Historia:	Figura en placas fotográficas del Archivo de El Museo Canario realizadas entre 1925 y 1940, por lo que su recuperación debió de tener lugar antes de esta última fecha. Según el catálogo de materiales arqueológicos de El Museo Canario elaborado por José Pérez de Barradas, podría proceder de Agüimes.
Bibliografía:	PÉREZ DE BARRADAS, J., "Catálogo de la colección de cerámica y objetos arqueológicos (Salas Grau y Navarro) de El Museo Canario". El Museo Canario, anexo nº 1 (Las Palmas de Gran Canaria, 1944), pp. 1-72, nº 840.



Cada ficha de pintadera contará con una fotografía de la pieza editada a una escala adecuada para facilitar la observación directa de sus detalles²⁶. La imagen reproduce lo que se ha denominado *campo*, tomada con esta zona completamente en paralelo al objetivo de la cámara²⁷. La normalización del modo en el que se presentan las fotografías evitará no sólo las distorsiones que pudiera ocasionar el empleo de distintas perspectivas, sino también ofrecerá una misma vista para todas las pintaderas a fin de que puedan ser valoradas en condiciones de igualdad. Sin perjuicio de lo dicho, no serán pocas las ocasiones que se tengan para mostrar detalles o diferentes visiones de algunos de los sellos, tanto en el propio corpus descriptivo como en los textos que lo acompañan.

Como puede desprenderse de lo dicho hasta el momento en relación a la ficha de cada pintadera, para su configuración se ha buscado un cierto equilibrio entre la imagen y el correspondiente texto descriptivo. Pese a que las fotografías sean clarificadoras y demostrativas de cada una de las piezas seleccionadas, se hacía necesario que las palabras despejaran incertidumbres o definieran aspectos sobre los que pudieran quedar algunas dudas, en especial sobre las particularidades de las técnicas empleadas para el trabajo en el campo de la pintadera.

Desde luego que los criterios de búsqueda/clasificación descritos en los párrafos precedentes no son los únicos que se podrían haber seleccionado. La complejidad técnica y morfológica de las pintaderas, la variabilidad de sus dimensiones y las diferencias de los motivos representados hacía extremadamente difícil recoger todos aquellos parámetros que, en atención a los intereses particulares de cada cual, se entendiesen como los más oportunos. En cualquier caso disponer de este catálogo hace factible la posibilidad de que cada lector o lectora haga su propia clasificación y ordene estos materiales arqueológicos en función de sus propios intereses. Así, tanto la búsqueda combinada, como la posibilidad de guardar cada una de las imágenes, posibilitan rehacer los elementos propuestos para la clasificación y ajustarlos a las necesidades que en cada caso se presenten. Es, por tanto, una invitación a la construcción conjunta de conocimientos.

Llegados a este punto, muchas de las personas que lean estas últimas líneas de la introducción continuarán planteándose una cuestión. Tal duda no es otra que si, por fin, en algún lugar de este trabajo se va a desvelar la “auténtica función” de las pintaderas. Es un interrogante al que tendrá que responder cada uno de ustedes una vez concluya su lectura.

26 Obviamente acompañada de una escala gráfica que permita a cada persona hacerse una idea de las dimensiones reales de la pintadera representada.

27 En los casos en los que el apéndice se conserva completo se ofrece también una imagen con una perspectiva lateral de toda la pieza.



2. Análisis técnico de las pintaderas de El Museo Canario



2. ANÁLISIS TÉCNICO DE LAS PINTADERAS DE EL MUSEO CANARIO

2.1. EL OBJETO

La pintadera es un instrumento que se emplea para reproducir los diseños que en ella se representan mediante el ejercicio de la presión. Es, por tanto, una matriz, si bien no tiene que ser ésta su única función.

Para el estudio de la colección hemos descrito la pintadera distinguiendo en ella dos elementos constitutivos (fig. 2.1): el *cuerpo* o sección que conforma el objeto, y el *apéndice* o parte accesorio. En el cuerpo hemos diferenciado también el *campo* como la zona activa que contiene la representación, los *laterales* como el área que bordea transversalmente el campo, y el *dorso* como la superficie de contacto entre el cuerpo y el apéndice.

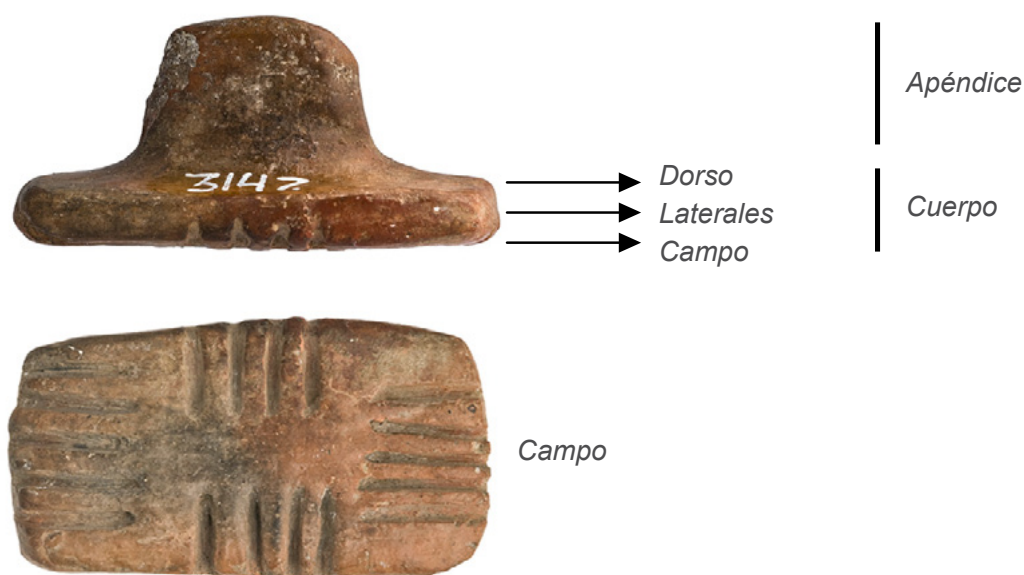


Fig. 2.1. Elementos constitutivos



Los 214 ejemplares que componen el conjunto material se agrupan en 183 matrices simples, 2 dobles –con un campo en cada uno de sus extremos–, y 29 fragmentos sin adscripción (fig. 2.2).

*Matriz simple**Matriz doble**Fragmento*

Fig. 2.2. Clasificación de las pintaderas

Desde el punto de vista de la conservación (fig. 2.3), 16 pintaderas se preservan íntegras, 96 completas con pérdidas leves, 25 completas con pérdidas que no sobrepasan el 50% del objeto, y 77 fragmentarias que, al conservar menos del 50% de la pieza originaria, aportan información dispersa.

*Íntegra**Pérdida leve**Pérdida inferior al 50%**Pérdida superior al 50%*

Fig. 2.3. Estado de conservación

Desde la perspectiva de la restauración, 9 pintaderas fueron reconstruidas durante el primer tercio del siglo XX con reintegraciones que abarcaron desde un 10% hasta un 50% del objeto (fig. 2.4).

*En un 10%**En un 45%**En un 50%*

Fig. 2.4. Porcentajes de reconstrucción

Los cuerpos de las 183 matrices simples poseen formas geométricas (véase [Tabla 2.1](#) del Anexo). Con frecuencia, rectangular (77 pintaderas), cuadrada (34), circular (29) y triangular (29); en ocasiones, triángulos opuestos por el vértice (4), rómbica (3), trapecial (2), de tendencia trapecial (1), rombos opuestos por un vértice (1), hexagonal cóncava (1), biojival (1) y compuesta (1). Los cuerpos de las 2 matrices dobles adoptan algunas de las formas enunciadas en las matrices simples: circular y rectangular (registros [3128](#) y [29487](#)).

La relación de estas formas con la procedencia de las pintaderas es la siguiente¹:

Forma matriz simple	Cantidad	Procedencia
<i>Rectangular</i>	77	<i>Agaete (1), Agüimes (6), Artenara (2), Arucas (1), Gáldar (5), Guía (1), La Aldea de San Nicolás (13), Las Palmas de Gran Canaria (2), Santa Brígida (2), Tejeda (1), Telde (4) y sin procedencia (39)</i>
<i>Cuadrada</i>	34	<i>Agaete (1), Agüimes (5), ¿Agüimes? (5), Gáldar (2), La Aldea de San Nicolás (2), Las Palmas de Gran Canaria (1), San Bartolomé de Tirajana (1), Santa Lucía (2), Telde (1) y sin procedencia (14)</i>
<i>Circular</i>	29	<i>Agaete (3), Agüimes (5), Artenara (2), ¿Gáldar? (1), La Aldea de San Nicolás (4), Santa Brígida (1), Telde (2) y sin procedencia (11)</i>
<i>Triangular</i>	29	<i>Agaete (1), Agüimes (4), La Aldea de San Nicolás (8), Telde (2) y sin procedencia (14)</i>
<i>Triángulos opuestos por un vértice</i>	4	<i>Agüimes (1), La Aldea de San Nicolás (1) y sin procedencia (2)</i>
<i>Rómbica</i>	3	<i>Gáldar (1), Santa Brígida (1) y sin procedencia (1)</i>
<i>Trapecial</i>	2	<i>Agüimes (1) y Artenara (1)</i>
<i>Tendencia trapecial</i>	1	<i>Arucas</i>
<i>Rombos opuestos por un vértice</i>	1	<i>Guía</i>
<i>Hexagonal cóncava</i>	1	<i>Arucas</i>
<i>Biojival</i>	1	<i>Sin procedencia</i>
<i>Compuesta</i>	1	<i>Sin procedencia</i>

Forma matriz doble	Cantidad	Procedencia
<i>Rectangular + circular</i>	2	<i>La Aldea de San Nicolás (1) y sin procedencia (1)</i>

¹ Se ha optado por el término municipal ya que es el único elemento en común que poseen estos objetos cuando se conoce su procedencia. Para mayor información, ver el apartado dedicado a los problemas de la colección del capítulo *Acerca de este catálogo*.



Por su parte, la relación de la procedencia con las formas de las 214 pintaderas, es la que se muestra a continuación:

Procedencia	Cantidad	Forma
<i>Agaete</i>	7	<i>Rectangular (1), cuadrada (1), circular (3), triangular (1) y fragmento (1)</i>
<i>Agüimes</i>	22	<i>Rectangular (6), cuadrada (5), circular (5), triangular (4), triángulos opuestos por un vértice (1) y trapecial (1)</i>
<i>¿Agüimes?</i>	5	<i>Cuadrada (5)</i>
<i>Artenara</i>	6	<i>Rectangular (2), circular (2), trapecial (1) y fragmento (1)</i>
<i>Arucas</i>	3	<i>Rectangular (1), tendencia trapecial (1) y hexagonal cóncava (1)</i>
<i>Gáldar</i>	10	<i>Rectangular (5), cuadrada (2), rómbica (1) y fragmento (2)</i>
<i>¿Gáldar?</i>	1	<i>Circular</i>
<i>Guía</i>	2	<i>Rectangular (1) y rombos opuestos por un vértice (1)</i>
<i>La Aldea de San Nicolás</i>	37	<i>Rectangular (13), cuadrada (2), circular (4), triangular (8), triángulos opuestos por un vértice (1), fragmento (8) y doble (1)</i>
<i>Las Palmas de Gran Canaria</i>	3	<i>Rectangular (2) y cuadrada (1)</i>
<i>San Bartolomé de Tirajana</i>	2	<i>Cuadrada (1) y fragmento (1)</i>
<i>Santa Brígida</i>	4	<i>Rectangular (2), circular (1) y rómbica (1)</i>
<i>Santa Lucía</i>	3	<i>Cuadrada (2) y fragmento (1)</i>
<i>Tejeda</i>	1	<i>Rectangular</i>
<i>Telde</i>	11	<i>Rectangular (4), cuadrada (1), circular (2), triangular (2) y fragmento (2)</i>
<i>Sin procedencia</i>	97	<i>Rectangular (39), cuadrada (14), circular (11), triangular (14), triángulos opuestos por un vértice (2), rómbica (1), biojival (1), compuesta (1), indeterminable (1), fragmento (12) y doble (1)</i>

Respecto a las dimensiones de los campos, éstas oscilan entre 19 mm x 22 mm (registro [3035](#)) y 41 mm x 98 mm (registro [3160](#)), interviniendo las técnicas decorativas en el tamaño final de los mismos. Sin embargo, es su área la que permite diferenciar en las pintaderas los tamaños pequeño (registro [3035](#)), mediano (registro [3039](#)) y grande (registro [3049](#)), correspondiendo el primero a aquellas matrices con campos inferiores a 6 cm² (26 pintaderas de 132 extraídas de las 137 conservadas en estado íntegro o completo con pérdidas), el segundo a las que poseen áreas comprendidas entre 6 y 23 cm² (74), y el tercero a las que superan los 23 cm² (32).

Asimismo, los 216 perfiles de los campos –recuérdese que son 214 pintaderas, entre ellas 2 dobles– presentan tres tipos de contornos (fig. 2.5): de tendencia plana (136),

de tendencia cóncava (48) y plano (10). En los ejemplares fragmentarios restantes (22) no ha sido posible determinar su perfil. No obstante, y pese a esta diferencia estadística, los perfiles apenas se distinguen entre sí y no están asociados a un tamaño, forma o técnica decorativa determinados. Es más, aparentan estar relacionados con el carácter manual del modelado, pues estas piezas de reducidas dimensiones requieren poco más que las palmas de las manos para su elaboración.



Fig. 2.5. Tipos de perfil

En relación con los apéndices, éstos son elementos plásticos que sobresalen de la superficie del cuerpo de la pintadera cuya función es facilitar la sujeción del objeto. Se localizan siempre en el centro del dorso², salvo en seis ejemplares en los que el apéndice se desplaza y contacta, o casi contacta, con uno de los laterales (registros 3033, 3037, 3043, [3047](#), 3048 y 3052); en otros tres ejemplares el desplazamiento es accidental, fruto de una rotura durante el proceso de elaboración con consecuente pérdida parcial del cuerpo (registros [3108](#), [3123](#) y [3135](#))³.

Del estudio de dicho proceso se deduce que los apéndices pudieron añadirse o elaborarse a partir de un bloque de pasta arcillosa en el que a un tiempo se trabajó la

2 En 7 ocasiones, y sobre 6 formas cuadradas y 1 rómbica (registros 3082, 3083, 3089, 3091, 3092, 3116 y 3124), el apéndice se dispone en el sentido de la diagonal y diagonal mayor, respectivamente, lo que aumenta el espacio disponible para su conformación. Quién sabe si acaso afectaría durante el acto de la estampación a la percepción visual de la imagen generada (registro [3083](#)), cuestión que quizá no debiera ser sobrevalorada ya que en otras pintaderas el apéndice rota ligeramente (registro [29619](#)).

3 Ninguna de estas tres pintaderas posee el apéndice centrado. Las registradas con los números 3123 y 3135 muestran, además, sobre sus primigenias zonas de fractura unas trazas muy marcadas del alisado, debido al intento de homogeneizar con fuerza la superficie arcillosa cuando ésta ya se encontraba endurecida. Estas fracturas fueron reconvertidas en laterales, y pese a que esta reconversión no sólo desequilibrara el eje de la relación cuerpo-apéndice sino que también influyera en la modificación de la forma del cuerpo y del diseño del campo, esto no debió de afectar al uso para el que estuvieran destinadas. Es el caso de la [3123](#), en la que la forma trapezoidal original se relegó a tendencia trapezoidal, los dos triángulos excisos se redujeron a uno, y los tres triángulos reservados para las líneas incisas y las impresiones triangulares se limitaron a dos. Por su parte, la matriz 3108, aunque no presenta rasgos tan marcados como los señalados en las matrices 3128 y 3135, sí posee indicios que apuntan a un problema técnico durante el proceso de elaboración, reduciéndose de manera sensible la longitud del cuerpo y quién sabe si alterando los motivos.



pieza en su totalidad. En este segundo caso, estas partes accesorias dependen de la forma y tamaño del cuerpo de la pintadera. De esta manera, aquéllas de tamaño mediano y pequeño con formas preferentemente triangulares, rómbicas y circulares se realizarían partiendo de una única masa de barro que, una vez modelada, se alisaría mediante movimientos verticales desde el apéndice hacia el cuerpo, confiriendo a la pintadera laterales apenas perceptibles (registro [3059](#)).

Los apéndices son macizos o muestran una perforación cilíndrica (fig. 2.6). De las 214 pintaderas, 98 poseen apéndices perforados, 26 sin perforar, 15 sólo los conservan de manera parcial tras alguna pérdida sufrida en ellos, 34 preservan solamente los arranques de los mismos, 39 responden a fragmentos que no aportan información sobre este elemento plástico, y 2 corresponden a las matrices dobles.



Fig. 2.6. Tipos de apéndice

La relación de los 124 apéndices macizos y perforados con las formas y procedencias de las pintaderas es la siguiente:

En 26 apéndices macizos:

Forma del cuerpo	Cantidad	Procedencia
<i>Rectangular</i>	11	<i>Artenara (1), Gáldar (2), Las Palmas de Gran Canaria (2) y sin procedencia (6)</i>
<i>Cuadrada</i>	1	<i>Sin procedencia</i>
<i>Circular</i>	5	<i>Agüimes (1), Telde (2) y sin procedencia (2)</i>
<i>Triangular</i>	6	<i>La Aldea de San Nicolás (2), Telde (1) y sin procedencia (3)</i>
<i>Triángulos opuestos por un vértice</i>	2	<i>La Aldea de San Nicolás (1) y sin procedencia (1)</i>
<i>Biojival</i>	1	<i>Sin procedencia</i>



En 98 apéndices perforados:

Forma del cuerpo	Cantidad	Procedencia
<i>Rectangular</i>	33	<i>Agaete (1), Agüimes (4), Artenara (1), Arucas (1), Gáldar (3), Guía (1), La Aldea de San Nicolás (4), Santa Brígida (1), Telde (2) y sin procedencia (15)</i>
<i>Cuadrada</i>	24	<i>Agaete (1), Agüimes (3), ¿Agüimes? (5), Gáldar (2), La Aldea de San Nicolás (1), Las Palmas de Gran Canaria (1), Santa Lucía (1), Telde (1) y sin procedencia (9)</i>
<i>Circular</i>	20	<i>Agaete (2), Agüimes (3), Artenara (2), ¿Gáldar? (1), La Aldea de San Nicolás (3), Santa Brígida (1) y sin procedencia (8)</i>
<i>Triangular</i>	11	<i>Agüimes (2), La Aldea de San Nicolás (3) y sin procedencia (6)</i>
<i>Triángulos opuestos por un vértice</i>	2	<i>Agüimes (1) y sin procedencia (1)</i>
<i>Rómbica</i>	3	<i>Gáldar (1), Santa Brígida (1) y sin procedencia (1)</i>
<i>Trapezial</i>	1	<i>Agüimes</i>
<i>Tendencia trapezial</i>	1	<i>Arucas</i>
<i>Rombos opuestos por un vértice</i>	1	<i>Guía</i>
<i>Hexagonal cóncava</i>	1	<i>Arucas</i>
<i>Fragmento</i>	1	<i>Sin procedencia</i>

En lo concerniente a los 98 apéndices perforados, sus orificios no presentan síntomas aparentes de desgaste –como tampoco se muestran en las asas de los recipientes cerámicos–, pero sí las huellas de la ejecución de la perforación⁴. Así, 78 conservan las trazas instrumentales de la perforación y 45 las rebabas (registro [3161](#)).

Estos orificios son recursos funcionales que permiten la suspensión del objeto, revelándose también en los elementos de aprehensión de algunos recipientes cerámicos (registro [3259](#)). Se localizan en el punto medio del apéndice, cuando no se aproximan al extremo del mismo en el caso de aquéllos más largos, con una orientación horizontal paralela al dorso. La perforación atraviesa el lado mayor siempre que se ejecuta en apéndices con secciones de tendencias elípticas o rectangulares.

⁴ Según Juan Eiroa et al., 1999: 170, “desarrollo tubular del orificio, rebaba en el perímetro del orificio de salida, estrías internas longitudinales”.



Del estudio de dichas secciones se desprende una preferencia por las tendencias rectangulares (76 de 106 apéndices analizables) frente a las circulares (17), elípticas (7) y cuadradas (2). En las restantes (4), la dificultad para diferenciar las tendencias rectangulares de las elípticas ha derivado en la calificación de indeterminable.

Esta preferencia por las tendencias rectangulares no guarda relación con las formas y dimensiones de los cuerpos, si bien es cierto que la mayoría de las piezas que conservan apéndices válidos para extraer este tipo de datos corresponde al tamaño medio, al igual que sucedía con las áreas de los campos. De las 76 secciones de tendencia rectangular aludidas, 27 pertenecen a formas rectangulares (2 pequeñas, 12 medianas, 9 grandes y 4 sin posibilidades de cálculo), 23 a cuadradas (1 pequeña, 15 medianas, 6 grandes y 1 sin posibilidad de cálculo), 13 a circulares (3 pequeñas, 6 medianas, 3 grandes y 1 sin posibilidad de cálculo), 4 a triangulares (1 pequeña, 2 medianas y 1 grande), 2 a rómbicas (pequeñas), 2 a triángulos opuestos por el vértice (medianas), 1 a biojival (mediana), 1 a tendencia trapecial (mediana), 1 a hexagonal cóncava (mediana), 1 a rombos opuestos por un vértice (grande) y 1 a un fragmento sin adscripción a ninguna forma ni tamaño. De las 17 secciones de tendencia circular, 6 pertenecen a formas circulares (1 pequeña, 4 medianas y 1 sin posibilidad de cálculo), 5 a triangulares (4 pequeñas y 1 mediana), 4 a rectangulares (2 pequeñas y 2 medianas), 1 a cuadrada (mediana) y 1 a triángulos opuestos por el vértice (pequeña). De las 7 secciones de tendencia elíptica, 4 pertenecen a formas triangulares (3 pequeñas y 1 mediana), 2 a rectangulares (grandes) y 1 a cuadrada (sin posibilidad de cálculo del tamaño). Y de las 2 secciones de tendencia cuadrada, 1 pertenece a la forma cuadrada (pequeña) y 1 a la circular (mediana). (Véase [Tabla 2.2](#) del Anexo).

Por otra parte, la transición entre el cuerpo y el apéndice ha sido clasificada en tres variantes (fig. 2.7): transición estricta, transición somera y sin transición, entendiéndose la primera si ambas partes se diferencian claramente entre sí; la segunda, cuando enlazan dificultándose su distinción; y la tercera, si el apéndice confluye en los bordes del campo.



Fig. 2.7. Tipos de transición cuerpo-apéndice



De este modo, 126 pintaderas responden al primer tipo, 40 al segundo, 6 al tercero y en 44 ocasiones no se ha podido determinar por su carácter fragmentario. Esta transición se asocia siempre, como ya se ha mencionado, al tamaño y, de manera preferente, a la morfología del objeto. Así, aquellas pintaderas de dimensiones mayores responden al primer tipo y nunca al segundo; las medianas se reparten entre los dos primeros tipos si bien predominan en el primero; y las pequeñas, por último, se adscriben por lo general al segundo modelo, aunque en algunos casos concretos se ajusten al primero. Salvo excepciones, las formas rectangulares y cuadradas tienden a responder al primer tipo, y las formas triangulares, rómbicas y circulares de tamaño medio y reducido al segundo. En este sentido, sirvan como ejemplos de lo expresado las dos pintaderas dobles, ya que poseen transiciones estrictas para sus cuerpos rectangulares y someras para los circulares, originando en la suma estadística concerniente a esta cuestión dos registros por encima del total del conjunto material (216 transiciones).

Respecto a las pintaderas sin transición, 4 poseen apéndices con formas piramidales de sección rectangular (registros [3140](#), [3142](#), [3143](#) y [3229](#)) y 1 con forma semicircular también de sección rectangular (registro [42902](#))⁵ que, dada la estrechez del cuerpo, aportan estabilidad a la sujeción del objeto durante el proceso de aplicación de las técnicas decorativas –lo que no implica que todas las piezas realizadas en formato alargado dispongan de este tipo de apéndices (registro 3136: vistas [frontal](#) y [lateral](#))–.

En definitiva, esta relación entre los cuerpos y apéndices con las formas y tamaños de las pintaderas viene dada, como ya se ha citado, por el proceso de elaboración del objeto, pues en algunas piezas medianas y pequeñas resulta natural modelar el apéndice a partir de una única masa de barro, además de ser eficaz para sujetar con firmeza la matriz durante los procesos posteriores al modelado –acabados y decorados–.

Por su parte, las dimensiones del eje de las pintaderas –desde el campo hasta el extremo del apéndice–, varían desde 15 mm hasta 40 mm, siendo la tónica del conjunto las medidas que oscilan entre los 20 y los 30, teniendo lugar alguna excepción que alcanza hasta los 54 mm (registro [3076](#)). En líneas generales, los ejes no difieren notablemente entre sí y suele observarse un equilibrio armónico entre los tamaños de los cuerpos y las longitudes de los apéndices.

2.2. EL PROCESO DE ELABORACIÓN

El proceso de elaboración de las pintaderas manifiesta una serie de tratamientos

⁵ La sexta pintadera sin transición es circular y con apariencia de haber sido realizada por un principiante, dada la abundancia de desgrasantes grandes en la pasta arcillosa, la conformación de la pieza y la ejecución de la técnica decorativa de la impresión (registro 3076: vistas [frontal](#) y [lateral](#)).

que en su mayoría están presentes en los procedimientos técnicos de los recipientes cerámicos. No obstante, difiere de éstos en cuestiones obvias de dimensiones y finalidades, y por tanto de conformación, de acabados, de técnicas decorativas y de tiempos de secado. Estas fases fueron contrastadas de manera experimental con prácticas personales y con las alfareras Bárbara Armas Padrón y M.^a Teresa Ríos Santana, quienes emplearon para este proyecto de investigación barro procedente de Teror, de secado más rápido y no habitual en la alfarería tradicional de Gran Canaria.

El proceso se inicia con la preparación de la pasta arcillosa, facilitada por las alfareras, quienes además indicaron los pasos necesarios para obtener la mezcla: extracción del barro, secado, machacado, limpieza de piedras e impurezas, sumersión en agua, amasado o mezclado con arena de barranco fina o gruesa según sea el fin –desgrasantes–, pisado, reposado y almacenamiento. En relación con los desgrasantes empleados en las pintaderas, éstos no se aprecian a simple vista en la mayoría de ellas, salvo en seis en que son visibles coincidiendo con zonas de fracturas o erosionadas, y en cuatro en los que sorprende la abundancia y tamaño de los mismos (registros [3042](#), [3076](#), [3132](#) y [32422](#))⁶.

Una vez preparada la mezcla, se toma una pequeña masa de un bloque de pasta arcillosa que se modela en un tiempo breve –minutos–, que puede ser prolongado mediante el humedecido de la pasta. De manera inmediata y rápida, se regulariza la superficie del objeto (fotografía de [modelado](#)), sirviendo para ello los dedos de la mano. Esta regularización se conoce como alisado (fotografía de [alisado](#)), y su ausencia se ha denominado acabado grosero⁷, caracterizado por superficies irregulares, rugosas o grumosas sin trazas del trabajo posterior a excepción de la técnica del bruñido (fotografía de [grosero](#), y registros [3089](#) y [3102](#)).

No se ha realizado distinción entre alisado y alisado tosco, como es habitual en los estudios de recipientes cerámicos, dada la dificultad para establecer los límites de estos tratamientos en piezas de reducido tamaño. Sin embargo, es preciso señalar que la mayoría de los alisados de las pintaderas corresponden a toscos, existiendo gran dificultad para diferenciarlos del acabado grosero antes citado. La diferencia entre ambos

6 Nuevamente, estas cuatro pintaderas tienen apariencia de haber sido realizadas por principiantes, dada la abundancia de desgrasantes de tamaño grande en la pasta arcillosa, la ejecución de la técnica decorativa de la impresión y además, en el caso de la 3132, por el estado tierno del barro que deformó los motivos durante la ejecución de la impresión.

7 Empleamos la denominación “acabado grosero” con el fin de adecuar el lenguaje al recomendado en el *Diccionario de materiales cerámicos* (C. Padilla, R. Maicas y P. Cabrera, 2002). Este diccionario, que se enmarca en un proyecto de normalización e informatización de los museos estatales y del patrimonio en general, define el acabado grosero como aquel que “corresponde a piezas que presentan un aspecto rugoso y sin trazas del trabajo posterior” (p. 29). En el caso de las pintaderas, equivaldría a superficies irregulares, rugosas, grumosas o groseras. Este término nos permite diferir del adjetivo “tosco”, empleado habitualmente para definir calidades en acabados cerámicos (por ejemplo, alisado tosco).

tipos de alisado estriba en el interés que se aplica en uniformar el objeto, de tal manera que en el primero se iguala toda o casi toda la superficie (registros [29619](#) y [31045](#)), y en el segundo apenas se hace, mostrándose de manera parcial o aislada (registro [3134](#)), con planos irregulares (registro [3087](#)), o texturas ásperas.

Al mismo tiempo que tiene lugar la regularización de la superficie se realiza la perforación del apéndice con un elemento punzante de fuste cilíndrico (fotografía de [perforación](#)). Esta perforación produce rebabas que, en caso de así desearlo, pueden eliminarse estirándolas o retirándolas (registro [3161](#)).

A continuación se deja secar la pieza a la sombra, con un paño superpuesto o sin él, una media de 14 horas, momento en que el barro se encontrará casi duro pero no endurecido aún. A las 18-20 horas lo estará, y ya entonces algunos de los motivos decorativos serán impracticables, concretamente las impresiones perpendiculares al campo y los motivos excisos, a excepción de la línea recta. Si por el contrario, las horas de secado empleadas fueran insuficientes, la consistencia del barro resultaría tierna y, consecuentemente, los motivos se deformarían y los útiles se mancharían acumulando pasta.

Tras este primer secado, se puede continuar regularizando la superficie del objeto, pero valiéndose ahora de útiles de trabajo con mayor consistencia como son los fustes de las espátulas de madera (fotografía de [espátula](#)). Es, además, cuando se practican las técnicas decorativas –excisión, incisión e impresión– en los campos y en algunos laterales, pues la pasta no se deformará (fotografía de [bloque](#)). Los instrumentos con que se ejecutan son punzones de madera, con puntas agudas o romas para la incisión (fotografías de incisión [1](#) y [2](#)), con puntas agudas y secciones circulares, triangulares o cuadrangulares para la impresión (fotografía de [impresión](#)), y puntas en lengua de carpa para la excisión (fotografía de [excisión](#)). Los punzones óseos son válidos también para aquellas impresiones que se realizan presionando el instrumento en posición oblicua u horizontal al campo. Podrían ser aptos para las impresiones perpendiculares, pero como ya se ha citado y como se analizará en otro capítulo, éstas se realizan con objetos puntiagudos de madera con secciones circulares o en planos.

En ocasiones, estas herramientas dejan sus huellas en zonas ajenas al área de aplicación de las técnicas decorativas, habiéndose registrado este hecho accidental en 28 pintaderas (registro [2823](#)). De la misma manera, también se han observado en estas zonas impresiones rectas y curvas, de 5 mm de longitud media, que parecen tener relación con las uñas de los dedos y la posición de los mismos (registro [3170](#)). Estas impresiones han sido detectadas en 138 ejemplares y en algún caso su presencia es muy abundante (registro [3137](#)).

Por otra parte, en este punto de secado también es posible desbastar si fuera necesario, requiriendo esta acción un elemento de filo cortante.

Finalizados los motivos decorativos en las pintaderas, tiene lugar, si así se

pretende, la aplicación de la pintura roja a base de almagre⁸ que puede extenderse de diversas maneras: frotando con los dedos o con fragmentos de cuero para facilitar su penetración, cuando se hace sobre cualquier superficie lisa (registro [3175](#)), y pintando con posibles pinceles de pelos o cerdas en el caso de las trazas de la incisión (registro [3108](#)) o de las huellas de la impresión (registro [3035](#)).

Si lo que se desea es bruñir, se deja secar la pieza una vez más un mínimo de 10 horas –segundo secado–. La técnica del bruñido, que se ejecuta frotando de manera intensa y continua la pasta en estado muy duro con un objeto contundente –un canto rodado, por ejemplo–, pule la superficie dotándola de brillo (registro [3120](#)). La pasta arcillosa está en el punto adecuado si no mancha el bruñidor durante la frotación. En caso contrario, los restos de pasta frenarían los movimientos direccionales del bruñido, situación ante la cual se debería aumentar el tiempo de secado. Esta técnica conlleva poco tiempo, de segundos a minutos, en función de la calidad que pretenda su ejecutor. Con todo, la pieza deberá someterse a más horas de secado con objeto de extraer la totalidad de su humedad.

El proceso de elaboración finaliza con la cocción, fase en la que se somete el objeto a una temperatura que lo deshidrata y transforma en cerámica.

De acuerdo con lo señalado hasta ahora, la secuencia tecnológica de la producción prehispánica de pintaderas es la siguiente:

Tratamiento	Localización	Instrumento	Estado de la mezcla	Ejecución
<i>Alisado o acabado grosero</i>	<i>En laterales, dorsos y apéndices</i>	<i>Semiblando (dedos, por ejemplo)</i>	<i>Sobre pasta semidura (cuando la pieza aún conserva la humedad)</i>	<i>Se practican a continuación del modelado</i>
<i>Excisión, incisión e impresión</i>	<i>En campos, y en laterales ocasionalmente en el caso de la impresión</i>	<i>Duro (punzones)</i>	<i>Sobre pastas casi duras (cuando estas ya no se deforman)</i>	<i>Se practican a las horas de secado</i>
<i>Pintura roja o con almagre</i>	<i>En cualquier superficie (campos, laterales, dorsos y apéndices)</i>	<i>Útiles diversos (dedos, cueros, pelos...)</i>	<i>Ídem</i>	<i>Ídem</i>
<i>Bruñido</i>	<i>En cualquier superficie (campos, laterales, dorsos y apéndices)</i>	<i>Superficies lisas de elementos contundentes (cantos rodados, punzones...)</i>	<i>Sobre pastas muy duras</i>	<i>Se practica al día o días de secado</i>

⁸ Las alfareras Bárbara Armas Padrón y M.^a Teresa Ríos Santana extraen el almagre de una veta en Tejeda, que muelen y reducen a polvo para mezclarlo con agua, con objeto de aplicarlo después sobre la superficie destinada a ser pintada.

En relación con los citados tratamientos, en general se constata la convivencia de éstos sobre un mismo ejemplar, aunque hay matrices que presentan uno solo de ellos, por ejemplo el acabado grosero. De esta manera: un bruñido puede revelarse en una zona –lateral/laterales⁹– al tiempo que se observa un alisado o un acabado grosero en otras áreas del mismo objeto –dorso y apéndice–; una técnica puede manifestarse sólo mediante un gesto o una huella, tal es el caso de un alisado presente en un lateral de cuatro, y de un bruñido parcial en un dorso; y un tratamiento repartido por la superficie de una pintadera puede aparecer cubriendo la misma de manera aislada, parcial o total, siendo esto habitual en los bruñidos (registro [3091](#)).

El análisis de las pintaderas nos revela los siguientes datos: 71 presentan acabados groseros, 198 alisados (en su mayoría toscos), 202 bruñidos (de los que sólo 40 han sido realizados abarcando el total o casi la totalidad de la superficie, mientras que en 162 está presente de manera aislada o parcial), y 46 pintura roja (de las que 5 no la poseen extendida sino mediante manchas dispersas). En 28 casos se ha dudado sobre la coloración rojiza de la pasta (si se trata de la propia pintura, del color del barro, o de la cocción, aunque nos inclinamos por las dos últimas), y en 10 no se ha podido extraer información al respecto por el carácter fragmentario de las piezas (4 fragmentos no conservan ninguna superficie tratada para percibirlo; 5 carecen de capas exteriores por la erosión sufrida, y 1 no permite valorar dato alguno por su reducido tamaño). Como es evidente, la suma de estas cifras, 555, dobla y supera la cantidad que compone la colección de pintaderas (214), y ello se debe, como ya se ha apuntado, a la convivencia de los acabados en una misma pieza.

Esta diversidad permite definir la secuencia tecnológica de las pintaderas, pero a la par dificulta la toma de datos de los tratamientos, ya que a la hora de valorar cada una de las técnicas es necesario considerar el objeto en cada una de sus secciones –campo, lateral/laterales, dorso y apéndice–.

	Apéndice	Dorso	Laterales	Campo
Acabado grosero	53	39	32	0
Alisado*	94	167	188	0
Bruñido**	80	134	168	186
Pintado	17	19	28	31
Pintura/pasta/cocción	8	11	14	18

* *Recuérdese que la mayoría de los alisados son toscos*

** *Recuérdese que la técnica del bruñido está presente de manera completa sólo en 40 pintaderas*

⁹ Empleamos el término “lateral” en las piezas circulares; en las formas restantes lo aplicamos en plural.

Una vez desglosado el estudio de cada parte de las pintaderas, los datos reflejan una superioridad en el empleo de las técnicas del alisado y del bruñido; y una preferencia zonal, con predominio de los laterales y de los campos, que a fin de cuentas son las áreas de trabajo y de acabado más cómodas durante su proceso de elaboración.

En definitiva, la pluralidad de tratamientos que acoge una misma pieza y la abundancia de pintaderas con acabados que pudieron haber sido perfeccionados, revelan una falta de interés de mejora de los mismos que radica, a nuestro parecer, en primar el fin para el que fueron concebidos estos objetos. Corrobora esta hipótesis la existencia de ejemplares elaborados muy probablemente por principiantes, así como de piezas que se fracturaron durante el procedimiento tecnológico. En cualquiera de estos dos casos, las dificultades que se presentaron no impidieron la conclusión de sus respectivos procesos de elaboración y, por tanto, no afectaron a la finalidad para la que fueron creadas estas manufacturas cerámicas.

2.3. LAS TÉCNICAS DECORATIVAS

Las técnicas decorativas (excisión, incisión e impresión) que se observan en las pintaderas realizadas sobre barro cocido y conservadas en El Museo Canario, son tratamientos que se practicaron sobre el cuerpo de estos objetos, concretamente en su campo y en ocasiones en los laterales, con anterioridad a la cocción. Su ejecución tuvo lugar una vez modelada la pieza en su totalidad y expuesta a un proceso de secado por el cual la pasta arcillosa eliminó parte de su humedad, alcanzando un punto de dureza conocido como “dureza de cuero”. Es en este punto intermedio de resistencia del barro cuando se aplican los motivos decorativos.

La excisión desarrollará oquedades delimitadas, la incisión diseños longitudinales, y la impresión motivos impresos. En cualquiera de estos procedimientos, especialmente en la impresión, la calidad dependerá de varios factores: de la mezcla arcillosa (desgrasantes finos o gruesos), del punto de secado (tierno o duro), del útil empleado (tamaño y forma), y del modo de ejecución (posición del útil y de la pintadera, precisión o habilidad y repasos). El orden de exposición de estas técnicas será el de su procedimiento tecnológico.

2.3.1. Excisión

La excisión consiste en extraer pasta arcillosa de la superficie endurecida del barro para configurar motivos en bajorrelieve. En las pintaderas en las que se detecta esta técnica (60), la excisión se realiza con un objeto duro y apuntado, complementado con alguno de punta en lengua de carpa, que trabaja trazando primero y excavando después con el fin de obtener diseños geométricos. De esta manera, la excisión genera en el campo de estas matrices oquedades geométricas delimitadas por perfiles excavados.

Los diseños que se practican (véase [Tabla 2.3](#) del *Anexo*) son: la línea recta (registro [3182](#)), líneas rectas paralelas (registro [31045](#)), línea quebrada (registro [3173](#)), circunferencia (registro [3056](#)), círculo (registro [3080](#)), ángulo (registro [3051](#)), triángulo (registro [3034](#)), cuadrado (registro [3083](#)), rectángulo (registro [3160](#)), rombo (registro [3172](#)) y romboide (registro [3037](#)). Estos diseños se reproducen con frecuencia, con mayor o menor precisión (registros [3122](#) y [3172](#)), y se documentan en diferentes términos municipales de la geografía insular.

Asimismo, la excisión se desarrolla mediante un único tema, repetido tantas veces como se desee y permita la superficie del campo, o combina diferentes diseños de manera ocasional (registros [3162](#) y [3037](#)).

Exclusivamente, afecta a las dimensiones de las pintaderas (véase referencia a las dimensiones en [página 40](#)). De este modo, aparece representada en 2 de tamaño pequeño, a caballo éstas entre las pequeñas y medianas, en 11 medianas y en 20 grandes.

En muchos de los casos, estos motivos y la morfología de los cuerpos de las pintaderas guardan una estrecha relación (véase [Tabla 2.4](#) del *Anexo*). Tanto es así que líneas rectas y quebradas tienden a realizarse sobre formas rectangulares (registros [3168](#), [3161](#) y [3173](#)), circunferencias sobre circulares (registro [3053](#)), triángulos, ángulos y romboide sobre triangulares y trapeciales (registros [3034](#), [3049](#), [3037](#) y [3122](#)), triángulos y cuadrados sobre cuadradas (registros [3082](#) y [3083](#)), y rombos sobre rectangulares y hexagonal cóncava (registros [3162](#) y [3172](#)). En esta asociación técnica y formal, algunas de las figuras poligonales registradas se realizan sirviéndose del borde del campo, y como consecuencia de ello dejan abierto alguno de sus lados (registros [3122](#) y [3160](#)). En estos supuestos, por tanto, las figuras carecen de uno de sus perfiles.

La técnica de la excisión convive con otras, principalmente con la incisión e impresión (47) y, en ocasiones, sólo con la impresión (9) o con la incisión (2); de manera excepcional se revela sin compañía (2).

De los 60 ejemplares en los que está presente la excisión, 15 muestran pintura roja (aunque uno no manifiesta pintura extendida sino manchas aisladas). En todos los casos, esta aplicación colorante sobre piezas con diseños excisos convive de manera simultánea con las técnicas de la incisión y la impresión.

En cuanto a la relación del motivo exciso excavado en el cuerpo de una pintadera y su huella impresa tras el ejercicio de la estampación, esta acción siempre aportará diseños delimitados: en altorrelieve cuando la pintadera se estampa sobre una superficie tierna (barro), y huecos cuando se imprime sobre una superficie dura (piel animal manufacturada) o semidura (piel humana).

Por otra parte, en algunas pintaderas se observa una apariencia de excisión fruto de la necesidad de limpiar la materia sobrante para definir las figuras que se desean obtener cuando se aplican otras técnicas (registros [3079](#) y [3090](#)). Se trata tan solo de efectos, causados por la cantidad de pasta extraída, que no desarrollan motivo alguno.

2.3.2. Incisión

La incisión consiste en desplazar sobre la superficie endurecida del barro, y en un sentido lineal, un objeto duro y apuntado que arrastra materia a su paso. Los diseños lineales resultantes, por tanto, se corresponden con el recorrido del útil que los genera.

En las pintaderas en que se detecta esta técnica (143), las incisiones son excepcionalmente superficiales (registro [3064](#)), profundas (registro [3068](#)) o muy profundas (registro [7838](#)), y poseen una sección en V (registro [3154](#)) o en U (registro [3108](#)), no siempre detectable debido al número de repasos que se haya realizado –a mayor cantidad de repasos, mayor extracción de pasta–.

Asimismo, las incisiones abarcan la totalidad del campo (registro [3148](#)) o se extienden de manera parcial (registro [3147](#)); se ejecutan con mayor o menor precisión (registros [3114](#) y [3116](#)), y se desarrollan mediante un único tema, repetido tantas veces como se desee y permitan las dimensiones del campo (registro [3043](#)) –a menudo en un sentido concéntrico (registro [3069](#))–, o combinan diferentes diseños (registros [3062](#) y [30767](#)).

Los motivos geométricos incisos que se registran son los siguientes: líneas rectas paralelas (registro [3148](#)), líneas rectas paralelas que se cruzan (registro [3120](#)), líneas radiales (registro [3077](#)), líneas curvas (registro [3146](#)), líneas mixtas (registro [3127](#)), líneas quebradas o poligonales (registro [3204](#)), ángulos (registro [3043](#)), ángulos opuestos por el vértice (registro [3126](#)), triángulos (registro [3050](#)), rombos (registro [3124](#)), biojivas (registro [3121](#)) y circunferencias (registros [3069](#) y [3062](#)). (Véase [Tabla 2.5](#) del *Anexo*).

En la mayoría de los casos, los motivos y la morfología de los cuerpos de las pintaderas mantienen una estrecha relación. Así pues, circunferencias incisas se realizan sobre formas circulares (registro [3063](#)), triángulos y ángulos sobre triangulares (registros [3050](#) y [3043](#)), y líneas rectas paralelas y perpendiculares a ellas sobre cuadradas o rectangulares (registros [3120](#) y [3145](#)). Ejemplos extremos son las líneas rectas paralelas y secantes convergentes sobre una forma triangular (registro [3052](#)), las líneas rectas paralelas y secantes paralelas sobre una triangular (registro [3202](#)), biojivas sobre una biojival (registro [3121](#)), y los rombos sobre una rómbica (registro [3124](#)).

La incisión se emplea de manera exclusiva en 27 pintaderas (registro [3148](#)); se relaciona con la impresión en 67 (registro [3039](#)), y ambas con la excisión en 47 (registro [3034](#)); excepcionalmente, en 2 casos, coexisten la incisión y la excisión (registros [3149](#) y [3173](#)). En la combinación técnica dual incisión-impresión tienen lugar diferentes niveles de asociación: un acompañamiento en el que la incisión es el tratamiento destacado (registro [3068](#)); una convivencia en la que ambos recursos son protagonistas (registro [3125](#)); una conjugación en la que la incisión sirve de guía a la impresión perpendicular (registro [3130](#)), o de apoyo a las impresiones de sección angular o redondeada (registro [3039](#)) que, de disponerse enfrentadas, hacen perder altura y protagonismo visual a las incisiones (registro [3103](#)); y, por último, una alianza entre la incisión y la impresión en la que la primera duplica

el motivo longitudinal de la segunda (registro [11042](#)). (Véanse [Tablas 2.6-2.13](#) del *Anexo*).

De los 143 ejemplares en los que está presente la incisión, sólo 37 muestran pintura roja (aunque cuatro no manifiestan pintura extendida sino manchas aisladas), que se reparten de la siguiente manera: 6 corresponden a la incisión, 16 a la incisión relacionada con la impresión, y 15 a la incisión asociada con la impresión y la excisión.

La incisión desarrolla variados motivos cuando se combina con otras técnicas: línea recta (registro [11042](#)), líneas rectas (registro [3166](#)), líneas rectas paralelas (registros [3039](#) y [3167](#)), diagonales (registro [3091](#)), ángulos (registro [3049](#)), ángulos opuestos por el vértice (registros [3134](#) y [3149](#)), triángulo (registro [3045](#)), triángulos opuestos por el vértice (registro [3133](#)), cuadrados (registros [3083](#) y [3091](#)), cuadrángulos (registro [3129](#)) y circunferencias (registro [3056](#)). En general, se constata la frecuente reproducción de los motivos incisos, ya sean en solitario o con otras técnicas, en las pintaderas procedentes de los diferentes municipios insulares.

La relación entre los diseños y la morfología de los cuerpos de las pintaderas guarda un patrón geométrico: circunferencias sobre formas circulares (registro [3056](#)), triángulos y ángulos sobre triangulares (registros [3045](#) y [3049](#)), y cuadrados sobre cuadradas (registro [3083](#)). No obstante, parece existir una preferencia por el trazado de las líneas rectas en las formas poligonales (registros [3039](#) y [3098](#)).

En este tipo de combinación técnica, los motivos se desarrollan mediante un único tema (registro [3039](#)), a menudo en un sentido concéntrico (registro [3083](#)), o combinan diferentes diseños (registros [3086](#) y [3089](#)), ejecutándose con mayor o menor profundidad (registros [3087](#) y [3091](#)).

Los motivos incisos son semejantes a los diseños geométricos de los recipientes cerámicos, especialmente los de aquéllos destinados al servicio: líneas paralelas (registros [281](#) y [726](#)), líneas rectas paralelas que se cruzan (registro [219](#)), líneas radiales (registro [514](#)), líneas curvas (registro [387](#)), líneas quebradas (registro [463](#)), ángulos (registros [151](#) y [162](#)), triángulos (registros [257](#) y [593](#)), ángulos y triángulos (registro [749](#)), triángulos y líneas paralelas (registro [242](#)), triángulos y circunferencias concéntricas (registros [365](#) y [647](#)), circunferencias concéntricas y cuadrado (registro [515](#)), cuadrados y triángulos (registro [176](#)), círculos (registro [278](#)), círculos y ángulos (registro [3770](#)), círculos y triángulos (registro [240](#)), rombos (registro [156](#)), entre otros, que en ocasiones, y al igual que en las pintaderas, pueden verse afectados por una mayor o menor destreza de la persona ejecutora (registros [156](#) y [274](#)).

Un caso particular de las incisiones se produce cuando éstas se trazan de modo exclusivo para guiar la práctica de otra técnica, concretamente para conducir a la impresión perpendicular. En estos casos (21), su presencia no siempre se aprecia, pues la segunda técnica tiende a eliminar las coordenadas incisas, aunque en ocasiones muestren restos de su existencia (registros [3096](#) y [3156](#)). En estos supuestos, la incisión no define el motivo de la pintadera dado que la técnica posterior es la que prevalece, pese a que para su

ejecución se haya servido de la incisión. A la inversa, se ha detectado un solo caso en el que las impresiones de sección angular sirvieron de guía a la incisión (registro [3145](#)).

Finalmente, tras el ejercicio de la estampación, la relación del motivo inciso realizado sobre el cuerpo de una pintadera y su huella impresa siempre aportará diseños delimitados: en altorrelieve cuando la pintadera se estampa sobre una superficie tierna (barro), y huecos cuando se imprime sobre una superficie dura (piel animal manufacturada) o semidura (piel humana).

2.3.3. Impresión

La impresión consiste en presionar con un objeto la superficie endurecida del barro. Dicho objeto puede ser de naturaleza humana (uña o yema del dedo) o de otra índole (concha, cuerda, punzón). La impronta resultante se corresponde con el elemento o útil que presiona, siendo esta huella la que define convencionalmente la técnica (impresión ungular, digital, cardinal, cordada o de cestería, cuneiforme, etc.). A diferencia de las técnicas analizadas con anterioridad, en la impresión no hay extracción o arrastre de pasta arcillosa, sino tan sólo desplazamientos de la misma. Sin embargo, en función de las dimensiones del cuerpo sobre el que se ejerce la presión, del útil empleado (liviano o contundente), de la potencia de la persona que presiona (suave o fuerte), y de la profundidad de la presión, pueden tener lugar acumulaciones considerables de pasta que requieran de pequeños recortes o desbastados en las paredes de dicho cuerpo.

En las pintaderas en las que se detecta esta técnica (184), las impresiones se realizan con un objeto duro y apuntado que se presiona mediante diferentes usos posicionales (fig. 2.8): en la mayoría de ellas, de manera perpendicular u oblicua al campo (registros [3172](#) y [3039](#)); en menor medida, en posición perpendicular u oblicua al plano inferior del campo –en disposición inversa a la anterior–, en cuyo caso se localizan específicamente en los laterales de estas matrices (registro [3097](#)); y, en ocasiones, en sentido horizontal al campo, supuestos en los que sólo se ejecutan sobre cuerpos longitudinales (registros [3137](#) y [3150](#)) o, cuando éstos no lo son, en los bordes de los campos (registro [3036](#)), zona en la que a veces resulta fácil confundir las impresiones con incisiones.

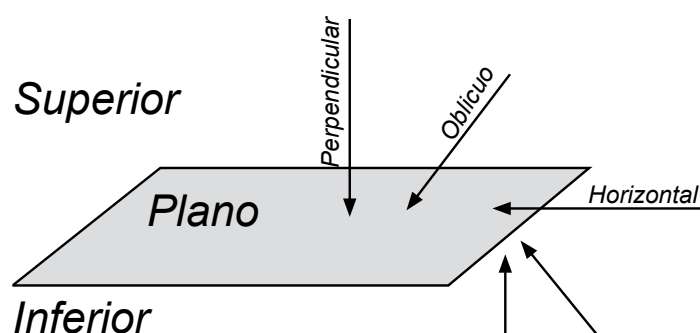


Fig. 2.8. Posiciones del útil empleado para la impresión

De este modo, la orientación perpendicular a la superficie del campo deja la huella completa del útil apuntado que se ha empleado, mientras que las posiciones oblicua y horizontal producen dos planos y un ángulo si la punta está tallada en biseles, o una superficie curva si es cónica.

El útil que se utiliza puede ser de punta aguda o roma, y su fuste puede poseer una sección circular o en planos. Cuando se presiona en posición frontal al campo, los de sección circular proporcionan impresiones circulares (registro [3068](#)), que desde un punto de vista tridimensional se corresponden con huellas cónicas; y los de sección en planos confieren impresiones triangulares (registro [3172](#)) o cuadrangulares (registro [3092](#)), en función del número de planos, 3 ó 4, que equivalen a improntas piramidales. Sin embargo, si, como hemos mencionado con anterioridad, el punzón cónico o de tendencia similar presiona orientado en sentido oblicuo u horizontal al campo, traspasa impresiones semicónicas o de sección redondeada (registro [3046](#)), mientras que si en la misma posición está tallado en biseles, transfiere impresiones semipiramidales o de sección angular (registro [3044](#)). Son, por tanto, las improntas las que determinan la clasificación y denominación de las impresiones (circular, triangular, de sección angular, etc.).

En algunas ocasiones, los tipos no pueden ser definidos de manera absoluta, ya que, al tratarse de una técnica manual, conviven factores de diversa índole como son el útil empleado y el modo de ejecución de la técnica (posición, precisión o habilidad y repasos). Es el caso de las impresiones de tendencia elíptica, denominación utilizada en una sola matriz para resolver la sección de un punzón de difícil adscripción (registro [3075](#)); o de las impresiones de tendencia cuadrangular, definición empleada en seis pintaderas para referirnos a impresiones realizadas con un útil de tres planos, y no de cuatro, que se presiona repetidas veces en un mismo lugar cambiando el punzón de posición (registro [11042](#)). De esto último se desprende que la repetición de la impresión en un mismo lugar, con el fin de precisar una forma determinada, puede dejar en la impronta dos y hasta tres huellas de la punta del útil (registro [3143](#)). Estas repeticiones llegan a ejemplos extremos en los que se desvirtúa la forma relegándose a una simple tendencia (registro [3139](#)).

En definitiva, como hemos visto, la morfología del útil y el modo de ejecución determinan la tipología y denominación de las impresiones. De ahí que los motivos impresos estén siempre vinculados al útil y a la ejecución.

Una vez razonada esta cuestión, las impresiones que se detectan en las pintaderas son circulares, triangulares, cuadrangulares, de tendencia elíptica, de tendencia cuadrangular, de sección angular y de sección redondeada (véase [Tabla 2.14](#) del *Anexo*). El balance de piezas que muestran esta técnica es el siguiente: impresiones circulares (30), triangulares (44), cuadrangulares (48), de tendencia elíptica (1), de tendencia cuadrangular (6), de sección angular (81) –sólo presente en los laterales en 31–, de sección redondeada (42) –sólo presente en los laterales en 3–, sin determinar la

impresión por su carácter fragmentario (1) –sólo presente en el lateral–, combinando la impresión angular y redondeada (2) –sólo presentes en los laterales–, y 1 doble que se sirve también de la impresión angular y de la redondeada pero reservando un modelo para cada campo. Como es evidente, la suma total asciende a 256 ejemplares, superando el conjunto material de las pintaderas a causa de la presencia de impresiones de diferentes tipos en algunas piezas. Estos motivos se reproducen con frecuencia y se registran en diferentes términos municipales de la geografía insular.

Por otra parte, la impresión puede constituirse como la única técnica empleada, manifestada así en 61 pintaderas (registro [3033](#)); combinarse con la incisión en 67 (registros [3134](#) y [3133](#)); o coexistir ambas con la excisión en 47 (registro [31045](#)). Una vez que la impresión se alía con la incisión tienen lugar diferentes niveles de asociación, ya enunciados en el apartado anterior. De manera excepcional, en 9 casos, conviven la impresión y la excisión (registro [3036](#)). (Véanse [Tablas 2.15](#) y [2.16](#) del *Anexo*).

De estos 184 ejemplares en los que está presente la impresión, sólo 40 muestran pintura roja (de los que cuatro no manifiestan pintura extendida sino manchas ocasionales), que se reparten de la siguiente manera: 9 corresponden a la impresión, 16 a la impresión asociada con la incisión, y 15 a la impresión relacionada con la incisión y la excisión.

Tal como citamos al finalizar el apartado anterior, existen 21 ejemplos en los que la impresión perpendicular al campo se sirve de la incisión, mostrando ésta restos de su uso como guía (registro [3096](#)). En estos casos, las huellas de las coordenadas incisas no constituyen el motivo del campo. Una situación similar pero inversa, se ha detectado también en una pintadera a través de pequeñas huellas de impresiones de sección angular que fueron empleadas para guiar la técnica de la incisión (registro [3145](#)).

En relación con la extensión de la superficie sobre la que se realizan las impresiones, éstas se desarrollan por todo el campo de la pintadera (registros [31223](#) y [3039](#)). En muchas de ellas parece existir un *horror vacui* (registros [3093](#) y [3103](#)), que se alivia cuando se combina con la excisión (registros [3104](#) y [3053](#)). Sin embargo, en ocasiones, las impresiones se extienden más allá del campo, apareciendo también, en 37 ejemplares, en los laterales del cuerpo (registro [3097](#)). Se trata de impresiones de sección angular, salvo en 3 de sección redondeada, que se ejecutan en posición perpendicular u oblicua al plano inferior del campo. Este caso particular se asocia casi siempre con campos saturados de impresiones cuadrangulares sobre cuerpos de forma rectangular (registro [3163](#)) o cuadrada (registro [3097](#)).

Estas impresiones de sección angular o redondeada pueden aparecer en los cuatro laterales (registro [3163](#)) o en dos no consecutivos (registro [3165](#)). En cualquier caso, rematan el trabajo y su presencia deriva en campos abiertos (registro [3163](#)) o semiabiertos (registro [3165](#)). Cuando éstos se cierran, se emplean generalmente impresiones triangulares (registros [3092](#) y [3180](#)), aunque en ocasiones no suceda así (registro [3170](#)). Asimismo, estas impresiones en los laterales poseen diferentes profundidades (registros

[3163](#) y [3099](#)), hasta el extremo de desvirtuar la forma original del cuerpo (registro [3129](#)), en cuyo caso debieron de ser ejecutadas partiendo de una planificación.

De la misma manera, las impresiones perpendiculares u oblicuas presentes en el campo de estas piezas pueden ser excepcionalmente superficiales (registro [3225](#)), poco profundas (registros [3048](#) y [3081](#)), profundas (registros [3035](#), [3087](#) y [3128](#)) o muy profundas (registros [3229](#), [3115](#) y [3129](#)).

Respecto a la relación de la impresión perpendicular con la morfología del cuerpo de las pintaderas –de la relación de la impresión de sección angular guiada ya se habló en el apartado anterior dedicado a la incisión–, es habitual la manifestación de las impresiones cuadrangulares sobre formas cuadradas y rectangulares (registros [3092](#) y [3163](#)) y, en menor medida, la de las impresiones triangulares sobre triángulos y rectángulos (registros [3033](#) y [3111](#)). Del mismo modo, también se registran, aunque de manera escasa, impresiones sobre cuerpos circulares (registros [3075](#) y [3076](#)) y sobre formas excepcionales como la hexagonal cóncava (registro [3172](#)) o la compuesta (registro [3125](#)).

Esta asociación formal y técnica llega a su culmen a través de un subgrupo compuesto por 12 pintaderas en las que la lectura que recibimos procedente de los campos se torna diferente. Por primera y única vez no son las impresiones las protagonistas sino el motivo longitudinal que generan (registro [3136](#)). Este diseño obtenido por la técnica de la impresión, en la mayoría de los casos una línea quebrada, sólo es concebible bajo los siguientes condicionantes técnicos:

- Que el cuerpo de la pintadera sea rectangular y sus lados menores tan cortos que permitan la posición horizontal del útil (registro [3137](#)), u oblicua al plano inferior del campo (registro [3141](#)), para desarrollar mediante el gesto de la presión un motivo longitudinal.

- Que el cuerpo de la pintadera sea rectangular y sus lados menores tan cortos que permitan la posición oblicua al plano inferior del campo para desarrollar, mediante el gesto de la presión inclinada y frontal, impresiones cuadrangulares (registro [29487](#)) o de tendencias cuadrangulares (registro [3139](#)). En este caso, además, si participa la incisión, se duplican los motivos longitudinales (registro [11042](#)) –para obtener tres o más líneas habría que recurrir a una anchura mayor y a la técnica de la incisión (registro [3204](#)).

Por otra parte, queda abordar un asunto que con frecuencia se detecta en las impresiones; nos referimos una vez más a la ejecución y, en concreto, a la habilidad y a los repasos. De esta manera, las impresiones, capaces de reflejar hasta una tara del útil empleado y, gracias a ésta, incluso el cambio de posición del mismo (registro [3172](#)), se realizan con precisión y claridad (registro [3172](#)), o sufren deformaciones por la presencia de desgrasantes de gran tamaño y por el estado aún tierno del barro en el momento de recibir la presión (registro [3132](#)). Asimismo, se degeneran durante la ejecución por una impaciencia humana de tipo rítmico (registro [3162](#)), o se someten a

repasos puntuales o constantes.

En este último sentido, los repasos, que a menudo desvirtúan los motivos impresos (registro [3096](#)), se llevan a cabo con el punzón original o con cualquier otro (registro [3156](#)), utilizándose en ocasiones algunos de un tamaño tan inferior que, debido a las presiones que ejercen sobre cada uno de los ángulos de la impronta primigenia, transforman la impresión proporcionándole apariencias trilobuladas o cuadrilobuladas (registro [3113](#)). En esta línea, también se manifiestan huellas circulares en campos saturados de otro tipo de impresiones, con frecuencia cuadrangulares, en los que a veces resulta difícil discernir si el repaso fue realizado con un útil cónico o con un punzón tallado en biseles que, tras girar rápidamente, generó la apariencia de una impresión circular (registro [3189](#)). Esta dificultad en la lectura de la huella suele estar asociada a improntas que no conservan claras sus trazas (verticales u horizontales).

Finalmente, y en cuanto a la relación del motivo impreso realizado sobre el cuerpo de una pintadera y su huella tras el ejercicio de la estampación, esta acción reportará diseños delimitados: en altorrelieve cuando la pintadera se estampa sobre una superficie tierna (barro), y huecos cuando se imprime sobre una superficie dura (piel animal manufacturada) o semidura (piel humana). Sin embargo, las impresiones de sección angular o redondeada realizadas sobre el cuerpo de una pintadera transforman el motivo original tras la estampación, produciendo triángulos alineados y, si se disponen enfrentadas, líneas paralelas o minúsculos rombos alineados. Situación análoga tiene lugar en aquellas pintaderas rectangulares con lados menores muy cortos y en las que se combina la impresión oblicua con la perpendicular, e incluso con la incisión, generando rombos alineados o líneas quebradas.

En definitiva, la impresión es una técnica de gran complejidad que se caracteriza por el útil empleado y por el modo de ejecución, constituyéndose a la par, gracias a la observación de sus improntas, en una de las más favorables para estudiar los detalles y gestos ejercidos durante el procedimiento tecnológico.

2.4. LA HABILIDAD TÉCNICA

No podemos finalizar este capítulo dedicado a las técnicas decorativas sin abordar algunos ejemplos que reflejan el factor de la habilidad, frecuentemente citado a lo largo de esta exposición.

Para esta cuestión, son muy representativas las pintaderas [3098](#) y [3144](#), ya que en ellas se observan resoluciones espontáneas acometidas durante la finalización del diseño del campo. Así, el ejecutante de la primera (cuadrada), tras la realización de las líneas rectas paralelas incisas y de las impresiones de sección angular en una misma

dirección, debió de enfrentarse a un espacio vacío en un margen del campo que resolvió girando la pintadera para, mediante impresiones también de sección angular pero en disposición enfrentada, cerrar dicho campo. Y el autor de la segunda (rectangular), tras la realización de las líneas rectas paralelas incisas y de las impresiones triangulares, se arriesgó, a la hora de afrontar la última alineación de las impresiones triangulares, a una probable rotura de una de sus paredes, que evitó practicando impresiones de sección angular desde el lateral susceptible de fractura.

Por otra parte, existen pintaderas realizadas por personas carentes aún del conocimiento y destreza necesarios para ejecutar correctamente las técnicas. Algunos ejemplos son las piezas [3042](#), [3047](#) y [3071](#), si bien existen otras afectadas por la misma situación. Centrándonos exclusivamente en la primera, por ser el caso más extremo, observamos la dificultad de su autor para completar el campo, revelando un error propio de principiante al comenzar el diseño que pretende realizar mediante la técnica de la impresión, colocando el punzón en posición horizontal desde el borde del campo, e intentando avanzar así hacia el interior. A partir de este comienzo erróneo, las dificultades se encadenan y multiplican –se pierden referencias de cálculo visuales–, derivándose en un diseño inacabado a base de impresiones oblicuas desordenadas –el avance hacia el interior borraría las impresiones iniciadas–. La solución debió pasar por cambiar el punzón de posición.

Así pues, la habilidad artesanal de los primeros ejemplos mencionados pone de manifiesto que la producción de estas piezas debió de estar en manos de personas que adquirieron y desarrollaron el conocimiento de los procedimientos técnicos para la elaboración de las pintaderas. En relación con ello, las fuentes etnohistóricas hacen referencia a la existencia de mujeres especializadas en el trabajo del barro para la obtención de recipientes, por lo que una situación similar podría plantearse para el caso de las matrices. Por su parte, la falta de destreza, de interés y de perfección en el acabado final de los diseños de los campos que presentan algunas pintaderas revela la primacía que, en última instancia, se otorgaba a la finalidad para la que fueron concebidos estos objetos. Esta hipótesis se relaciona con la conclusión ya apuntada en los tratamientos de acabado, analizados en el apartado dedicado al proceso de elaboración.

2.5. CONCLUSIONES

Del estudio de las pintaderas realizadas en barro cocido pertenecientes a la Colección de El Museo Canario se concluye que:

1. Las pintaderas son piezas de reducidas dimensiones con diversos tamaños que constan de un cuerpo y de un apéndice.

2. Las formas de los cuerpos son geométricas y los motivos decorativos que acogen sus campos también. Ambos guardan una estrecha relación basada en la adaptación de los motivos a las formas.

3. La elaboración de los apéndices tiende a depender de la forma del cuerpo y del tamaño de la pintadera, afectando esta dependencia a la transición entre el cuerpo y el apéndice.

4. Las formas de los cuerpos y los motivos decorativos de los campos se reproducen con frecuencia y se registran en diferentes zonas geográficas de la isla.

5. El proceso de elaboración de las pintaderas manifiesta una serie de tratamientos que en su mayoría están presentes en los procedimientos técnicos de los recipientes cerámicos. No obstante, difiere de éstos en cuestiones obvias de dimensiones y finalidades, y por tanto de conformación, de acabados, de técnicas decorativas y de tiempos de secado.

6. Las técnicas de acabado revelan, en la mayoría de los casos, pluralidad de tratamientos en una misma pieza y falta de interés de mejora de los mismos, que posiblemente radica en primar la finalidad para la que fueron concebidos estos objetos.

7. Las técnicas decorativas evidencian una diversidad de destrezas, múltiples diseños, y una preferencia por cubrir toda la superficie del campo o plano sobre el que se trabaja.

8. La falta de destreza, de interés y de perfección en el acabado de algunos motivos de los campos reflejan, una vez más, la primacía que se otorgaba a la finalidad para la que fueron creadas estas manufacturas cerámicas.

9. Los motivos decorativos de las pintaderas muestran semejanza con los diseños geométricos de los recipientes cerámicos, especialmente con los destinados al servicio.

10. El control del proceso de elaboración de las pintaderas y la habilidad artesanal ponen de manifiesto que la producción de estas piezas debió de estar en manos de personas que adquirieron y desarrollaron el conocimiento de los procedimientos técnicos para la realización de este tipo de piezas cerámicas.



3. La formación de la colección de pintaderas de El Museo Canario



3. LA FORMACIÓN DE LA COLECCIÓN DE PINTADERAS DE EL MUSEO CANARIO

A lo largo de las páginas que integran este capítulo trataremos de reconstruir la historia de cada una de las pintaderas de barro cocido originarias de Gran Canaria que forman parte del fondo de arqueología de El Museo Canario. En qué fechas se incorporaron a esta institución, a través de qué vías llegaron a ella o en qué contextos fueron localizadas son algunas de las cuestiones que se pretenden abordar con un doble fin. De una parte, el de tratar de mostrar cómo las formas de recuperación de los materiales y los destinos que se les dieron una vez exhumados han variado a lo largo del tiempo, reflejo de los cambios en la arqueología y en la concepción del patrimonio arqueológico; y de otra, el de intentar acercarnos, cuando ello sea posible, a los ambientes en los que estas piezas fueron halladas, como un medio para facilitar la reconstrucción histórica de tales objetos. Con todo, ello no significa que en este capítulo se establezcan propuestas explicativas a las pintaderas; tan solo se persigue recopilar la información que pueda existir en torno a su contextualización arqueológica.

3.1. LOS ORÍGENES DE LA COLECCIÓN DE PINTADERAS

El inicio de la configuración de la colección de pintaderas de El Museo Canario tiene lugar desde el mismo momento de la fundación de esta sociedad científica, a finales del siglo XIX, no pudiendo disociar lo que se conoce hoy sobre buena parte de estas piezas de la propia historia de la institución que las acoge. Por extensión, no sería aventurado plantear que conocer la historia del conjunto de pintaderas del museo equivale a profundizar en el camino recorrido por la arqueología canaria desde sus inicios hasta nuestros días.

Entre 1879 y 1901 un total de 124 pintaderas, procedentes de distintos puntos de la geografía insular, pasaron a formar parte de los fondos del museo, lo que representa un 58% de las piezas de esta naturaleza que en la actualidad alberga la institución. Se

entenderá así que la información arqueológica de la que hoy disponemos, de una parte destacada de los sellos, esté fuertemente determinada por las formas de trabajar de ese tiempo. Las vías por las que fueron recuperadas y la cualificación de los protagonistas de esas actuaciones condicionaron, como tendremos ocasión de ver, la información arqueológica asociada a las pintaderas.

Es por todo ello por lo que hemos de comenzar el presente estudio por el propio ambiente que impulsó la fundación de El Museo Canario. El surgimiento de esta institución a fines del XIX solo puede entenderse al amparo de un grupo de extracción burguesa, fundamentalmente dedicado a profesiones liberales, interesado en fomentar y enriquecer el conocimiento sobre los diversos aspectos de la cultura canaria en ámbitos como la literatura, las ciencias naturales, la historia y, muy especialmente, el pasado aborígen, un interés que en parte puede enmarcarse en la búsqueda de una identidad canaria. Algunos de sus integrantes se habían formado en universidades francesas, entrando en contacto con las corrientes científicas y de pensamiento que en esos momentos se desarrollaban en Europa. Tales conexiones fueron cruciales en el inicio y desarrollo de la investigación prehistórica del archipiélago y, por extensión, en el nacimiento del propio museo¹. Es en este ambiente en el que comienzan a desarrollarse exploraciones y excavaciones en diversos puntos de la geografía insular, y ven la luz las primeras publicaciones sobre el pasado aborígen basadas en testimonios arqueológicos.

Quizá sea el preámbulo del reglamento constitutivo de la Sociedad Científica El Museo Canario el que mejor exprese esta idea: “Hace tiempo se viene echando de menos entre nosotros un centro verdaderamente instructivo, donde pueda irse reuniendo para su estudio (...) todos aquellos objetos antiguos que pertenecieron a los indígenas de nuestro país y que nos revelan mucho de sus antiguos usos y costumbres y cuanto a ellos pueda referirse (...). La realización de este pensamiento, el deseo de exponer a la vista del viajero y de nuestros paisanos todo lo que de curioso o interesante encierre nuestro suelo, es el móvil que ha impulsado a algunos amantes de las ciencias y de las letras a formular el presente Reglamento (...)” (1879).

Ese interés por reunir una amplia muestra del legado de las poblaciones aborígenes para su estudio y exhibición, lleva a la sociedad científica a la puesta en marcha de una serie de medidas para la formación de las colecciones. Así, el ingreso de materiales, y por tanto de las pintaderas, en El Museo Canario desde 1879 hasta bien entrado el siglo XX respondió en esencia a las tres modalidades que en esos momentos definían la constitución de los fondos museológicos, no solo en nuestro archipiélago sino también en el resto de instituciones museísticas del país. Éstas son: las donaciones, las compras

¹ En el siglo XIX se asiste en Europa, y particularmente en Francia, al impulso científico de los trabajos prehistóricos, muestra de lo cual son publicaciones como las de Mortillet o Boucher de Perthes, cuyas periodizaciones de la prehistoria francesa fueron ampliamente aceptadas y aplicadas en España, y ejercieron una especial influencia en investigadores canarios como G. Chil y Naranjo.

o adquisiciones y lo que en la época se designaba con el nombre de “exploraciones y rebuscas”, protagonizadas por miembros del propio Museo Canario².



Fig. 3.1. Fachada de El Museo Canario (AMC-CFH-000552, ca. 1930)

De esta forma, entre 1880 y 1900, el Libro de Registro de Entradas recoge que, mediante tales vías, había ingresado en el museo un total de 88 de estas piezas – pintaderas completas o fragmentos–, procedentes de diversos puntos de la isla (Agüimes, Arucas, Gáldar, San Nicolás de Tolentino, Teror y Tirajana). Sin embargo, estos abundantes hallazgos se vieron afectados por unos sistemas de inventario y catalogación que adolecían de importantes deficiencias, hasta el punto de que una parte o la totalidad de la información arqueológica que se conocía de ellas llegaría a perderse en pocos años, información que ya de por sí era escasa dadas las características de las actuaciones de la época. Un ejemplo ilustrativo es la elaboración de diferentes inventarios que se sucedieron en el tiempo adjudicando a un mismo material nuevos números de inventario, los cuales, en diversas ocasiones, o no eran registrados en la pieza o se recurría para ello a sistemas perecederos. El otro gran problema vino dado porque frecuentemente los inventarios mencionaban el municipio de procedencia del objeto, pero no el yacimiento o

² Tales sistemas de ingresos estaban perfectamente estipulados, hasta el punto de contemplarse, en los capítulos de Presupuestos y de Gastos de la institución, los conceptos “Adquisiciones” y “Exploraciones y rebuscas”.

las características del espacio arqueológico en el que había tenido lugar su recuperación³. De esta forma, si bien en algunos casos esa desinformación ha podido suplirse acudiendo a la publicación de las actividades arqueológicas de las que fueron producto, en otros la ausencia de cualquier dato complementario ha impedido conocer algo más que el término municipal en el que fue localizada. La consecuencia lógica de todo ello no ha sido otra que la imposibilidad de establecer en muchos casos a qué pintaderas hacen alusión los inventarios de esas fechas, contando así hoy con numerosas matrices de las que desconocemos prácticamente todo (procedencia, contexto arqueológico, vía de ingreso, etc.). Ello explica que a un importante número de ellas no podamos atribuirle su historia.

3.1.1. Donaciones y compras

De entre las pintaderas que ingresan en la sociedad científica mediante donación o adquisición en estas fechas de finales del XIX, sorprenden por su cuantía las documentadas en Gáldar y Agüimes. Y ello en buena medida podría ponerse en relación con el hecho de levantarse las villas históricas sobre los asentamientos prehispánicos que ahí existían –tal y como diversos trabajos arqueológicos llevados a cabo en la actualidad han puesto de manifiesto–, circunstancia que propiciaba el hallazgo, intencionado o no, de yacimientos.

Comenzando por el caso de Gáldar, efectivamente la riqueza arqueológica de la zona, con un elevado número de conjuntos muy accesibles, facilitó e impulsó la recuperación de materiales tanto por parte de personas vinculadas al museo como de particulares, los cuales en unos casos donaron sus hallazgos a la institución y en otros conformaron importantes colecciones privadas. Hay que considerar también que, junto a los hallazgos derivados de búsquedas intencionales, los descubrimientos casuales de yacimientos entre los habitantes de la villa no eran infrecuentes. El carácter agrícola de la zona implicó una habitual remoción de los terrenos así como la ejecución de obras de arquitectura hidráulica que supusieron el descubrimiento –pero también la destrucción– de algunos enclaves (véase, por ejemplo, J. Batllori, 1900).

Un claro reflejo de todo ello son las frecuentes donaciones a El Museo Canario de materiales aborígenes galdenses, entre los que no faltaron las pintaderas. Según el acta de la Junta Directiva de El Museo Canario de 27 de diciembre de 1886, el entonces director de dicha institución, Gregorio Chil y Naranjo, dona una pintadera con tal procedencia. En marzo de 1890 se registra la donación de otras tres por parte del conservador Víctor Grau-Bassas y Mas –siendo una de ellas un fragmento– (AMC/AMC 1320). Y así, las donaciones de pintaderas galdenses por parte de personas vinculadas de una forma u otra a la sociedad

3 Estas circunstancias tal vez no fueran sino el reflejo de una particular manera de aprehender el material arqueológico como elementos “autónomos”, capaces de dar información por sí solos, quedando en un segundo plano el sitio arqueológico en el que era documentado y por tanto cualquier información relativa a las condiciones de su hallazgo.

científica se suceden: Antonio Pérez Molina⁴, una pintadera “encontrada en una cueva de Gáldar”, constando como fecha de entrada en el museo el 26 de noviembre de 1899 (El Museo Canario, 1900: 27; AMC/AMC 1219; 1340); Francisco Rodríguez Reyes⁵, tres pintaderas y un fragmento, siendo las fechas de ingreso de una de las piezas completas y del fragmento, mayo de 1880 y 20 de julio de 1882 respectivamente⁶, especificándose como procedencia de este último “cuevas de Gáldar” (AMC/AMC 1219; 1320; 1376); Pablo Padilla, dos pintaderas el 1 de julio de 1884 (AMC/AMC 1219; 1320; 1376); Miguel Maffiotte y La Roche⁷, una pintadera el 21 de febrero de 1887 (AMC/AMC 1219; 1320; 1376); y, finalmente, según la Junta Directiva de 26 de enero de 1937, Simón Benítez Padilla⁸ donaría otra pintadera proveniente de Gáldar. A todo ello hay que sumar la venta que un particular, Francisco Suárez Rivero, hace al museo el 21 de agosto de 1885 de un lote de materiales arqueológicos de diversa naturaleza y procedencia, en el que se incluían “dos pintaderas encontradas en Gáldar”, siendo el coste de las mismas 30 pesetas (AMC/AMC 12).

Lo cierto es que, salvo para el caso concreto de la pieza recuperada por Antonio Pérez en una cueva, no existe dato alguno sobre las características de los contextos de los restantes hallazgos. Sabemos, por diversas publicaciones, que algunos de los donantes habían efectuado exploraciones a título particular en el entorno de Gáldar, pero en ningún caso se recogen en ellas alusiones a la recuperación de pintaderas⁹.

4 Antonio Pérez efectuó diversas actividades de reconocimiento arqueológico en la comarca de Gáldar, llevado por su interés en el pasado aborígen (J. Batllori, 1900).

5 Nombrado corresponsal en Gáldar en Junta Directiva de 2 de mayo de 1881 por sus donativos al museo (AMC/AMC LAJDMC n.º 1, p. 141).

6 Dado lo temprano de la fecha de ingreso de estas dos piezas, puede servirnos la publicación de René Verneau sobre las pintaderas de Gran Canaria (1883). En ella el autor ofrece una representación gráfica de algunas de las matrices que en esos momentos se encontraban entre los fondos del museo, con indicación de la procedencia. Cotejando esos datos con las descripciones morfológicas que de las pintaderas donadas por Francisco Rodríguez se recogen en algunos documentos administrativos de la institución, podría pensarse que tal vez la pieza completa de mayo de 1880 se corresponda con alguna de las registradas hoy con los números 3108 y 3118. En cuanto al fragmento, según el *Catálogo de pintaderas* de la década de 1980 (AMC/AMC 1251) se correspondería con el registrado hoy con el número 3157.

7 Miguel Maffiotte era socio corresponsal de El Museo Canario en La Laguna (trienio de 1905 a 1907) (El Museo Canario, 1904-1905: 82), así como miembro (académico de número) del Gabinete Científico de Santa Cruz de Tenerife (L. Diego, 1994).

8 Bibliotecario de El Museo Canario.

9 Un ejemplo son las visitas realizadas por Gregorio Chil, que no estaban dentro de las exploraciones organizadas desde el museo. En su libro *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las islas Canarias* señala lo siguiente: “He visto en aquella villa varias y hermosas cuevas, teniendo que entrar en algunas arrastrándome, y me ha sorprendido luego su gran extensión y el gusto exquisito de los trabajos en ellas practicados. Yo creo que si se hiciesen excavaciones con los métodos de exploración que poseemos, se podrían encontrar muchos objetos que enriquecerían la historia de las islas. (...) Así mismo examiné lo que llaman allí la audiencia de los canarios, que no es otra cosa que una porción de malas cuevas abiertas alrededor de un patio redondo, con salidas al mismo” (2006: 220).

Las características arqueológicas de la villa de Gáldar facilitaron también la formación de algunas colecciones privadas, cuya existencia es puesta en conocimiento de El Museo Canario. Una consulta a las actas de la Junta Directiva correspondientes a los momentos finales del XIX permitirá observar la preocupación de la institución por obtener esas series, alegando en algunos casos el temor a que terminaran pasando a manos extranjeras¹⁰. Finalmente dos de ellas serían adquiridas por el museo. Así, el 11 de febrero de 1892 se efectúa la compra por 3750 pesetas de un importante número de materiales arqueológicos entre los que figuraban 20 “pintaderas de barro completas” y 20 “incompletas”¹¹, encontrándose entre las primeras una “con distinto dibujo por cada extremo”. (AMC/AMC 31). Dado que el museo solo alberga dos pintaderas que cumplan tal característica, y que una de ellas ingresa en el año 1999, será la segunda, inventariada con el n.º 3128, la que debió de formar parte de ese lote de materiales adquirido. El único dato que se conoce sobre el hallazgo de dichos restos es el proporcionado por el secretario de la sociedad, Amaranto Martínez de Escobar, quien comunica a la junta que “había visitado en la misma jurisdicción de Gáldar varias cuevas de los antiguos canarios bastante curiosas, donde se habían encontrado la mayor parte de los objetos adquiridos” (AMC/AMC LAJDMC n.º 1, sesión de 13-II-1892, p. 354)¹².

La otra compra se llevó a cabo en 1897, tras un informe del también socio corresponsal en Gáldar, Enrique Blanco, indicando la existencia en dicha villa de dos coleccionistas destacados por la importante cantidad de piezas que reunían: Antonio Pérez Molina y Manuel Romero y Caballero. Los materiales que éstos poseían –entre los que se encontraban “13 pintaderas de barro” según el inventario recogido en las actas de la Junta Directiva, sesión de 23 de diciembre de 1897– pasaron finalmente a los fondos del museo por la cantidad de 875 pesetas.

10 “El Sr. Chil hizo manifestación a la junta de que debe procurarse averiguar la importancia y valor que tengan objetos encontrados en Gáldar, por exploradores de aquella villa y cuyos objetos pertenecieron a los primitivos habitantes de esta isla, pues pudiera ser conveniente su adquisición, antes que personas extrañas nos priven de ellas para enriquecer museos extranjeros.

Se acordó: pasar oficio al Dr. Dn. Enrique Blanco, nuestro socio corresponsal en aquella villa, interesándole para que por los medios que estime procedentes haga las averiguaciones oportunas sobre los tales objetos, su autenticidad, importancia científica, y su valor aproximado apreciando esa misma importancia” (AMC/AMC LAJDMC n.º 2, sesión de 24-II-1897, pp. 20-21).

11 “El Sr. Chil hizo manifestación de que en poder de algunos individuos de la villa de Gáldar, se encontraba gran cantidad de antiguas jarras canarias, preciosas pintaderas y una colección riquísima de objetos pertenecientes a los indígenas que complementarían, de seguro, la parte antropológica de nuestro museo, y expresando el Sr. Chil que podrían adquirirse todos esos objetos por la suma de 3750 pesetas (...)” (AMC/AMC LAJDMC n.º 1, sesión de 1-VII-1891, pp. 339-340).

12 No sabemos si en relación o no con dichos hallazgos está la descripción que Amaranto Martínez de Escobar hace en 1900 de una cueva en Gáldar, con presencia de “letreros o figuras talladas en la propia roca”, y en la que se documenta “un esqueleto humano, cuyo cráneo se hallaba colocado entre dos piernas, junto al costado del Poniente, izquierda entrando, y en el suelo vasijos diversos, pintaderas, agujas de hueso y otros útiles que hoy figuran en nuestro Museo” (1900: 377).

Con la información disponible se comprenderán las dificultades existentes para identificar, en la actual colección, las matrices que por las vías descritas entraron en el museo. Tal vez alguna de ellas se corresponda con la registrada en la actualidad con el número 3129, por proceder también de Gáldar y estar reproducida en una placa fotográfica realizada en torno a 1925-1940 (AMC-FFTM-1428) y en la publicación de René Verneau de 1883 dedicada a las pintaderas. Por otra parte, el número de sellos que en la actualidad posee la institución originarios de Gáldar es muy inferior al que, según la documentación administrativa de finales del XIX, entró a formar parte de sus fondos. Cabe plantear, en este sentido, si acaso algunas piezas para las que hoy no se conservan datos no podrían corresponderse con las que entraron en esas fechas procedentes de Gáldar. Los cambios de números de inventario experimentados por los materiales a lo largo del tiempo y la despreocupación por su registro documental imposibilitan cualquier conclusión en ese sentido.

Tal y como apuntamos anteriormente, una de las fuentes de ingreso de materiales en el museo vino proporcionada por las obras rurales y urbanas que sacaban a la luz yacimientos arqueológicos. Hasta estos momentos de fines del XIX, las evidencias aborígenes puestas así al descubierto quedaban destruidas si es que no pasaban antes a manos de coleccionistas privados. Las actas de la Junta Directiva de la sociedad reflejan una clara preocupación por ese tipo de situaciones, ante las que se adoptan medidas como los avisos que se pasan a los trabajadores de obras públicas y a algunos socios corresponsales en municipios para que se recojan los objetos arqueológicos que aparezcan en el transcurso de los trabajos y los entreguen a la institución científica (AMC/AMC LAJDMC n.º 1, sesión de 20-V-1884).

Esa iniciativa, si bien representa un importante paso en la preservación de materiales arqueológicos, por otro lado pone de manifiesto uno de los principales problemas que lastró el conocimiento histórico de las poblaciones aborígenes durante mucho tiempo: la prioridad conferida al objeto, sobre el cual se pone el peso de la investigación del pasado. La primacía dada a las piezas, y especialmente a aquellas de características singulares, lleva a emanciparlas del contexto arqueológico del que formaban parte, que es el que, hoy entendemos, le confiere su significado histórico. Solo interesaba que los materiales salieran ilesos, sin importar la pérdida del entorno al que se asociaban.

Lo cierto es que la fundación del museo supuso que la preocupación por la conservación de los vestigios patrimoniales comenzara a calar en parte de la sociedad. Un ejemplo de ello es el aviso que la institución recibe, en agosto de 1881, sobre el hallazgo en Agüimes de un conjunto de materiales con ocasión de unas labores de mejora en los terrenos agrícolas propiedad de Juan Ignacio Herrera, ubicados en “las

inmediaciones de la expresada villa”¹³. A fin de proceder a la adquisición de los objetos descubiertos, se trasladan a este lugar el conservador Víctor Grau-Bassas y el oficial preparador Gabriel Garachico, siéndoles entregado un conjunto de materiales integrado por “treinta sellos o amuletos de la más exquisita forma, varias vasijas de barro (...) un carrito de piedra y varios huesos aguzados” encontrados junto a unas “piedras llanas (lajas)” (V. Grau-Bassas, 1881: 358-359). La inspección visual que el conservador realiza de la zona le lleva a deducir que no existía ningún tipo de arquitectura o cavidad a la que pudieran asociarse tales evidencias.

La ubicación de dichos hallazgos tal vez pueda ponerse en relación con el asentamiento aborígen recientemente identificado en el subsuelo del actual casco histórico, que debió de constituir el Agüimes aborígen al que aluden las fuentes etnohistóricas. Las excavaciones realizadas en la zona (V. Alberto y J. Velasco, 2003; J. Velasco y V. Alberto, 2005) pusieron al descubierto evidencias que serían reflejo de un destacado asentamiento en este entorno.

Con fecha 1 de diciembre de 1881, el mismo propietario de los terrenos de Agüimes donde había tenido lugar el hallazgo descrito dona, junto con tres recipientes cerámicos, una pintadera (AMC/AMC, 1219; 1320 y 1376). En la documentación del museo donde se recoge la entrada de estas piezas se indica que son originarias de Agüimes, sin más aclaraciones, por lo que se ignora si proceden del mismo enclave arqueológico del que se exhumaron las treinta pintaderas.

En el mismo año –concretamente el 15 de julio de 1881– tiene lugar el ingreso de otra pintadera de manos del socio fundador, y también tesorero de El Museo Canario, Juan Melián y Caballero. De ella solo se conoce que procede del término municipal de Agüimes (AMC/AMC 1219; 1320 y 1376).

Como hemos insistido, en la mayor parte de las ocasiones resulta imposible relacionar las alusiones a hallazgos de matrices con la pieza original. Sin embargo, para el descubrimiento arriba descrito, tal vez pueda arrojar algo de luz la publicación de René Verneau de 1883, en la que el autor recoge los dibujos de algunas de las pintaderas que en ese entonces formaban parte del fondo de arqueología. Señala que el museo poseía en ese momento un conjunto de “42 pintaderas, de las cuales 30 han sido halladas hace 2 años en Agüimes, y el resto provienen de Gáldar y Tirajana” (p. 2). De acuerdo con esta afirmación, cabría suponer que los dibujos que recoge de algunas de las pintaderas, según él procedentes de Agüimes, se corresponderían con las aparecidas durante los trabajos en tierras de cultivo a las que antes hacíamos referencia, o con alguna de las

13 La conservación de estos materiales se debe al aviso que el hijo del propietario de los terrenos –Francisco Herrera– da a los trabajadores para que procedan a la salvaguarda de los mismos. Este hecho muestra, sin duda, el interés y la preocupación que un sector de la población grancanaria, no necesariamente vinculado con los ámbitos científicos, empieza a sentir por las manifestaciones del pasado aborígen.

dos donadas en el mismo año. De acuerdo con las ilustraciones que ofrece el autor, esas pintaderas serían las registradas en la actualidad con los números 3032, 3049, 3061, 3062, 3064, 3073, 3080, 3082, 3089, 3091, 3103, 3122, 3133, 3162, 3169, 3171, 3175, 3179 y 3208.

La documentación administrativa generada por la sociedad científica en las fechas que nos ocupan alude a la donación de pintaderas procedentes de otros puntos de la geografía insular, como “Santa Lucía”, Arguineguín, Tara o Tirajana. Una diversidad de origen que pone de manifiesto la intensa actividad de recopilación desarrollada en los inicios de los estudios prehistóricos en Gran Canaria. Indagar en la historia de tales ingresos ayudará no solo a conocer mejor la información existente sobre los ámbitos arqueológicos de los que proceden, sino también a profundizar en el modelo de actuaciones desarrolladas en torno a los restos arqueológicos.

Así, procedentes de Tirajana aparecen registradas, en diversa documentación administrativa del museo, siete pintaderas. Cuatro de ellas son recogidas en lo que probablemente sea el primer inventario de materiales arqueológicos de la sociedad científica (AMC/AMC 1211), anterior a julio de 1881. En él se hace constar la existencia, en esas fechas, de 4 “sellos o amuletos” hallados “en una cueva de Tirajana”. Por la monografía que sobre las pintaderas publica René Verneau en el año 1883, sabemos que un número indeterminado de esas cuatro matrices había sido regalado a Gregorio Chil por Domingo José Navarro¹⁴.

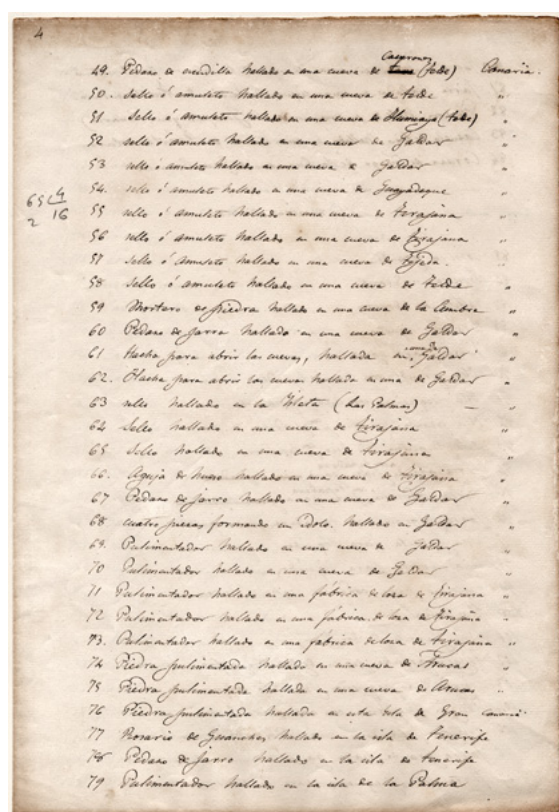


Fig. 3.2. Fragmento de un inventario de materiales arqueológicos de El Museo Canario anterior a marzo de 1881, en el que figuran las cuatro pintaderas procedentes de Tirajana (AMC/AMC 1211)

14 Domingo José Navarro fue el primer presidente de la Sociedad Científica El Museo Canario.

Por lo que respecta a los demás sellos de Tirajana, uno fue donado por Agustín Millares Torres¹⁵ en octubre de 1881 (AMC/AMC LAJDMC n.º 1, sesión de 17-X-1881; AMC/AMC Oficios y Correspondencia 1881)¹⁶, dos en los días 7 y 13 de octubre de 1886 por Pablo Padilla y Gregorio Chil respectivamente (en este último caso se trataba de un fragmento) (AMC/AMC 1376), y finalmente consta el vaciado de un fragmento hallado en Santa Lucía de Tirajana, donado por Justina Rondot¹⁷ y registrado en el museo el 20 de abril de 1893.

Lo cierto es que, de entre las matrices que por las fechas señaladas pasaron a formar parte del fondo del museo, tan solo una aparece en la actualidad como originaria de Tirajana (n.º de inventario 3087). Esta misma pieza es reproducida mediante dibujo por René Verneau en el estudio que aborda sobre las pintaderas (1883), haciéndola proceder de Santa Lucía de Tirajana.

Es escasísima la información arqueológica existente sobre estos hallazgos. El único dato facilitado al respecto es el ya referido de las cuatro pintaderas registradas en el primer inventario del museo, en el que se las hace proceder de “una cueva de Tirajana” (AMC/AMC 1211). Para el caso concreto de al menos algunas de estas cuatro piezas, podemos acudir también a la mencionada publicación de René Verneau. Al reflexionar sobre la significación de las pintaderas, el autor cuestiona la interpretación religiosa defendida por Chil, tomando como elementos de justificación los contextos de los hallazgos de las treinta pintaderas de Agüimes y de varias de Tirajana. Así, para estas últimas –que, como recordemos, fueron regaladas, según el autor, a Gregorio Chil por Domingo José Navarro– señala que “En este hallazgo [de Agüimes] nada milita en favor de la opinión del doctor Chil, y al contrario confirma la del Dr. Grau-Bassas, que piensa que allí debió establecerse un taller de alfarería. Lo que hemos dicho se aplica también a las pintaderas de Tirajana regaladas al doctor Chil por D. José Navarro. El examen del terreno donde se han encontrado y los datos comunicados a D. Diego Ripoché no pueden dejar ninguna duda sobre este particular” (1883: 10). Lo cierto es que, aunque no especifica el contexto del hallazgo, cabría pensar, de acuerdo con dichos datos, que tal vez fuera un ambiente doméstico aquél al que habría que adscribir tales piezas, si bien siempre desde la prudencia que exige la ausencia de cualquier otra documentación en torno al origen.

De otra parte, por diversas publicaciones sabemos que tanto Agustín Millares (1882) como René Verneau (1987: 187-189) y el propio Gregorio Chil (2006: 211 y 240) llevaron a cabo exploraciones a título particular en el valle de Tirajana. Es posible, pues,

15 Agustín Millares Torres fue socio fundador de El Museo Canario.

16 Concretamente, en dicho libro de actas de la Junta Directiva se indica su hallazgo en el “Valle de Tirajana”.

17 Esposa de René Verneau.

que parte de las donaciones de pintaderas de Tirajana arriba enumeradas responda a tales actividades, si bien la ausencia de referencias a las intervenciones que sacaron a la luz esos materiales origina un total desconocimiento sobre las características y localización de los hallazgos. Se entenderá que esta pobreza informativa y la riqueza arqueológica de la zona¹⁸ imposibiliten cualquier acercamiento más preciso a los posibles contextos en los que se documentaron las piezas.

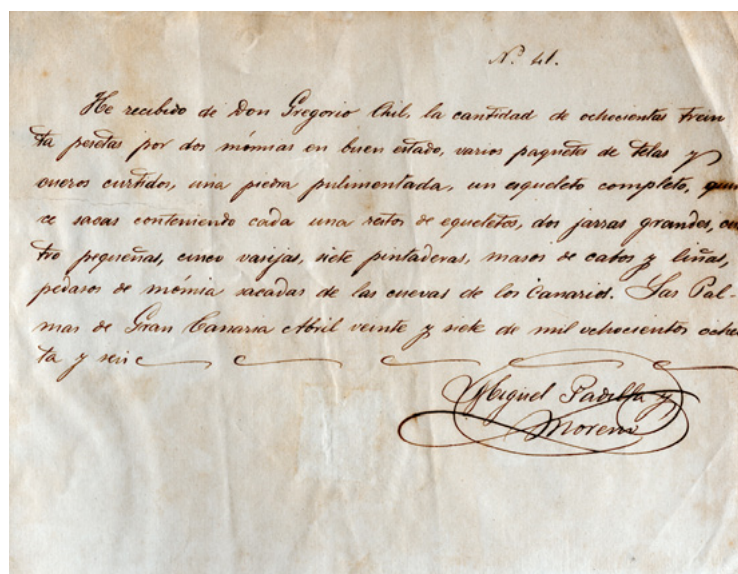
Continuando con el ingreso de pintaderas en el museo, hay que señalar que con fecha de 30 de noviembre de 1889 consta la entrada de una procedente de La Aldea de San Nicolás, regalada por el agente del Banco de España en Guía, José Tresguerras Melo, al director de El Museo Canario, Gregorio Chil. Según indicación del donador, fue “encontrada en unos majanos” (AMC/AMC LAJDMC n.º 1, sesión de 3-XII-1889; AMC/AMC 3841). Podría plantearse que la referencia “Aldea de San Nicolás” se corresponda con el yacimiento hoy conocido como Caserones, ubicado en la margen derecha del barranco de igual nombre, en el área de su desembocadura. Una asociación que no parece tan peregrina si consideramos que en la fecha de la donación este enclave había sido explorado y descrito por algunos investigadores como Víctor Grau-Bassas (1980) o René Verneau (1987), refiriéndose a él como un poblado en La Aldea, sin otra denominación. De ser cierta esta atribución, el hallazgo de la pintadera tendría que sumarse a los documentados en las excavaciones de los años 1970 y 1980, a los que posteriormente se hará referencia.

El yacimiento arqueológico de Guanchía (Teror) fue también objeto de exploraciones en estas fechas de finales del siglo XIX. Concretamente sería Víctor Grau-Bassas quien estudiara el enclave, recogiendo un cráneo, una mano de mortero y una pintadera hoy por hoy sin identificar. Los únicos datos de los que disponemos para esta matriz son los proporcionados por los inventarios de la época (AMC/AMC 1209; 1376), en los que se indica que con fecha 1 de julio de 1887 Víctor Grau-Bassas dona un ejemplar cuadrado al museo procedente de Guanchía. Se entenderá así que con la información disponible no pueda establecerse el uso o usos del espacio al que la pieza se encontraba vinculada. Tan solo cabe señalar que para el asentamiento de Guanchía, localizado en la margen izquierda del barranco de Teror, se reconocen en la actualidad unas veinte cuevas artificiales de carácter doméstico. Cabría pensar que, dada la recogida de un cráneo por parte del mencionado autor en su expedición al conjunto, debió de existir en las proximidades de la zona de hábitat un área funeraria, no documentada en la actualidad.

Con absoluto desconocimiento de la procedencia, en los primeros años del siglo XX tiene lugar la donación de una pintadera (n.º de inventario 3130) por parte de Nicolás

18 El valle de Tirajana debió de ser un área densamente ocupada a juzgar por la existencia de importantes poblados como el de Tunte, el ubicado en la Fortaleza Grande y el de la Fortaleza Chica, además de otros yacimientos arqueológicos.

Probablemente uno de los ejemplos más representativos del valor conferido al objeto como fuente de información per se, al margen del ambiente arqueológico en el que estuvo inscrito, sea la realización de compras de materiales para las que no se recoge prácticamente dato alguno sobre su procedencia o circunstancias de hallazgo. De algunas de estas adquisiciones hechas por el museo se conservan los recibos, a través de los cuales conocemos la entrada de al menos tres lotes de materiales aborígenes en los que se incluían pintaderas. Concretamente en los días 3 y 15 de marzo y 26 de abril del año 1886, Agustín del Castillo –socio fundador de El Museo Canario y abogado de profesión–, Francisco M. de León Falcón¹⁹ y Miguel Padilla y Moreno –tesorero de El Museo Canario– venden respectivamente al museo 4, 3 y 7 pintaderas junto a otros registros arqueológicos de diversa naturaleza. La única alusión a la procedencia de esas series era su hallazgo en “las cuevas de los canarios” (AMC/AMC 12)²⁰. Sobra decir que con la información disponible resulta imposible la identificación de estas matrices entre la serie que hoy por hoy conserva el museo.



20 La transcripción de alguno de los documentos generados a raíz de la compra de material arqueológico ilustra perfectamente la concepción que se tenía de estas evidencias a fines del siglo XIX. Así, el 15 de marzo de 1886, Francisco M. de León Falcón vende al museo por 245 pesetas “ochenta cráneos completos, varios pedazos de momias, siete jarros entre ellos algunos completos, tres pintaderas y seis sacos de huesos en buen estado sacados de las cuevas de los canarios” (AMC/AMC 12).

El valor conferido al material aislado de cualquier contexto arqueológico estuvo determinado, en parte, por su consideración de indicador del estado de evolución cultural en el que se encontraban los primeros grupos humanos que ocuparon las islas y de su desarrollo interno, tomando como base la periodización elaborada para la prehistoria francesa (por ejemplo, G. Chil, 1876-1891). Una forma de abordar el pasado que, en parte, hay que relacionar con la arqueología francesa del momento, con la que Canarias mantenía estrechos vínculos. De esta forma se explica cómo desde el propio seno del museo, que concentraba las principales personalidades de la investigación prehistórica canaria del momento, se fomentara el ingreso de materiales sin importar las medidas arbitradas para ello, ya que el objeto tenía suficiente entidad por sí solo para informar sobre las características de la sociedad que lo había generado y los diferentes estadios que definían su evolución, al margen de la posición estratigráfica, de la relación con el resto de materiales y, en definitiva, del ambiente en el que habían quedado depositadas tales evidencias.

3.1.2. El coleccionismo

Uno de los problemas a los que se enfrenta el patrimonio arqueológico a fines del siglo XIX es la actividad de los coleccionistas. Efectivamente, puede detectarse como una parte de los vestigios prehistóricos pasan a convertirse en la propiedad privada de algunas personas, que incluso en ocasiones llegan a ofrecer su exhibición. Por supuesto, no todos los restos eran objeto del interés de estos coleccionistas, existiendo una preferencia por aquellos elementos estéticamente atractivos y bien conservados, encontrándose las pintaderas en la nómina de las piezas deseadas.

Un ejemplo es la colección arqueológica que el V conde de la Vega Grande de Guadalupe, Fernando del Castillo y Westerling, llegó a formar. Socio de El Museo Canario desde el 26 de noviembre de 1879 (AMC/AMC LAJDMC n.º 1, sesión de 26-XI-1879) había reunido en vida una importante muestra de material prehispánico, encargando a sus hijas y yerno que tras su muerte fuera donada a la sociedad científica. Es así como el 20 de abril de 1901 tiene lugar la entrada en la institución de una parte de la colección, en la que figuraba una pintadera “rectangular prolongada, con mango roto. Su dibujo (...) es una combinación sencilla de rombos diminutos” (L. Millares, 1901: 12). Diversa documentación del momento recoge la relación de los objetos donados, pero, una vez más, se ignora el lugar concreto del que fueron exhumados, pues al hacer alusión a este aspecto se indica que “la mayor parte de estos objetos fueron encontrados en Arguineguín, algunos en el barranco de Guayadeque y uno en Mogán” (L. Millares, 1901: 12). No solo resulta imposible, pues, determinar el lugar del hallazgo, sino la propia identificación de las pintaderas.

Con la entrega de este lote de materiales se especifica que aún permanecía en

manos de familiares parte de la colección de Fernando del Castillo, estando programada su entrega al museo junto con aquellos otros vestigios que sus descendientes reunieran a raíz de las “rebuscas por ellos proyectadas en la extensa zona de Arguineguín, Mogán y Guayadeque” (1901: 10). Lo cierto es que no sabemos si producto de una nueva donación de lo que restaba de la colección del conde o resultado de las nuevas rebuscas emprendidas por sus allegados, el 7 de diciembre de 1901 los fondos del museo se veían nuevamente ampliados con la donación, entre otras piezas, de seis pintaderas por parte de Pedro del Castillo y Manrique de Lara, yerno del difunto conde de la Vega Grande, abogado y miembro de El Museo Canario. La diversa documentación museística en la que se registran dichas piezas sitúa el origen de las mismas en “Arguineguín” (por ej. AMC/AMC 1236; 1349 y 3841)²¹.

En la segunda mitad del siglo XIX investigadores como Sabino Berthelot o René Verneau (1987; 2005) aplicaron el topónimo de Arguineguín a los restos de un poblado por ellos documentado en el entorno de la desembocadura del barranco de igual nombre²². Es probable, por tanto, que los materiales donados y registrados como originarios de “Arguineguín” procedieran de dicho enclave arqueológico ya conocido y visitado por esas fechas. Si bien de él apenas quedan hoy testimonios –caso del yacimiento de El Pajar–, las descripciones realizadas por los autores referidos y las intervenciones arqueológicas de las décadas de 1970 y 1980 permiten afirmar que debió de tratarse de un asentamiento de considerables dimensiones, integrado por viviendas de piedra y una necrópolis tumular²³. La excavación de una de las estructuras de habitación en 1977 por parte de Mauro S. Hernández Pérez, catedrático de la Universidad de Alicante, permitió la obtención de una fecha radiocarbónica a partir de una muestra de carbón procedente de un nivel de incendio que originó el abandono de la casa, que dio como resultado el 480 d.C. (1470±110 AP) (AMC/AMC 1642).

Otra importante colección de material aborigen de diversos puntos de la isla debió

21 También el hermano de Fernando del Castillo, Juan del Castillo y Westerling, debió de poseer una colección de materiales arqueológicos, parte al menos de la cual ingresa en el museo en algún momento comprendido entre la fundación de la institución (1879) y la muerte de Juan del Castillo (febrero de 1900), pues consta en el archivo de El Museo Canario una relación de “Objetos de los Guanches, enviados por el expositor Don Juan del Castillo y Westerling, encontrados todos en la isla de Gran Canaria” (AMC/AMC 76). Figuran en este inventario “dos sellos” que, como el resto de material que remite al museo, carecen de cualquier dato arqueológico.

22 Tal vez este enclave se corresponda con el poblado de Arguineguín, descrito en las crónicas e historias de la conquista.

23 En este sentido son sin duda ilustrativas las palabras de Sabino Berthelot cuando, al referirse al yacimiento, indica que las “habitaciones se hallan colocadas en varias filas alrededor de un gran circo, en medio del cual se ven las ruinas de un edificio más considerable que los otros (...). Grandes y sólidas vigas de laurel (barbusano), madera casi incorruptible cubren aún algunas de estas habitaciones, cuya forma es elíptica, presentando interiormente tres alcobas (...). El hogar se halla colocado cerca de la puerta de entrada (...). El pueblecito de Arguineguín podía contener cerca de 400 casas de la forma ya indicada” (1978: 104-105).

de poseer Miguel Maffiotte y La Roche, tal y como se deduce de sus donaciones al museo y de algunas referencias de autores contemporáneos a él, como Sabino Berthelot (1980). Sabemos por este autor que Miguel Maffiotte le da en préstamo “para copiarlas” tres matrices, las cuales, según una publicación anónima de en torno a 1909 (*Historia de las islas Canarias*), habían sido halladas por su padre, Pedro Maffiotte Arocha. Berthelot indica que “estos tres objetos del arte cerámico, de la época prehistórica, escondidos bajo una capa de polvo y restos humanos, mezclados con fragmentos de alfarería, fueron sacados, los dos primeros, de una gruta de Gran Canaria, y el otro, el sello redondo, de uno de los túmulos de la misma isla”. Se trataría de la primera y una de las escasas referencias a la identificación de pintaderas en contexto funerario. De cualquier forma, hemos de señalar que las procedencias atribuidas por Sabino Berthelot a algunas de las piezas arqueológicas que recoge en sus publicaciones se han demostrado erróneas, razón por la que la información que ofrece sobre las pintaderas de Miguel Maffiotte debe ser tomada con precaución²⁴.

A partir de los dibujos ofrecidos por el cónsul francés de las tres matrices pertenecientes a dicha colección (1980: grabado nº 12) sabemos que una de ellas no forma parte en la actualidad de los fondos de El Museo Canario, de otra se conserva el vaciado registrado con el número 3105, y, finalmente, la circular se corresponde con la número 3056. En cuanto a la localidad de procedencia, señala que Miguel Maffiotte designó a estas piezas como “sellos de los guanartemes de Gáldar”. De acuerdo con ello, habría que preguntarse si la expresión empleada se basaba en la procedencia de las piezas o tan solo se trataba de una forma de definir las, relacionándolas con los grupos dirigentes de la sociedad aborígen, una de cuyas sedes, al menos en los tiempos epigonales de esta formación social, se encontraba en Gáldar. Lo cierto es que a partir de esta publicación, el origen galdense de al menos dos de las piezas es mantenido por otros autores. René Verneau (1883) reproduce la 3056, haciéndola proceder de Gáldar. De igual manera, la publicación anónima a la que antes hacíamos mención recoge los dibujos editados por Sabino Berthelot (1980 [1879]) de las matrices 3056 y 3105²⁵, atribuyéndoles igual origen.

Las colecciones del conde de la Vega Grande o la de Miguel Maffiotte no fueron las únicas para las que existe constancia de la presencia de pintaderas. Otra muestra de materiales que las incluía fue la de Sebastián Pérez Yanes en Tenerife, más conocida como Gabinete Casilda de Tacoronte.

Tras la muerte, en la cuarta década del siglo XIX, del coleccionista Juan Megliorini y Spínola, residente en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, su heterogénea colección –

24 El propio Diego Ripoché señala que “por lo que respecta a los utensilios y armas que se dicen encontrados en las antiguas tumbas de la Isleta, es cuestión dudosa (...)” (D. Ripoché, 1880-1881: 341).

25 Recordemos que de esta última pieza no se conserva el original sino un vaciado.

en la que se incluían objetos arqueológicos— es puesta a la venta, siendo comprada en su mayoría por Sebastián Pérez. Este hombre, más conocido como Sebastián Casilda, iría enriqueciendo la colección original con materiales arqueológicos de las islas, objetos de ciencias naturales, etc., conseguidos por diversos medios. Surge así el Gabinete Casilda de Tacoronte, expuesto al público en la planta baja de la casa que sirvió de residencia a su propietario. En el inventario de 1884 que realiza Juan Bethencourt Alfonso de los fondos de este gabinete (M.A. Fariña, 1994), se registra la existencia de tres pintaderas, las cuales fueron regaladas al coleccionista por un amigo. A su muerte, en 1868, los fondos del gabinete pasan a manos de quien fuera su heredero y albacea, Diego Lebrun, quien, tras recibir diferentes ofertas de compra, termina vendiéndolos al grancanario residente en Argentina, Fernando Cerdeña. En 1889 tenía lugar, así, la salida de la colección a tierras argentinas. Este traslado despertó el interés de quien había sido primer conservador de El Museo Canario, Víctor Grau-Bassas, al encontrarse residiendo en esos momentos en La Plata, ofreciéndose junto con Gabriel Garachico, antiguo oficial preparador de la misma institución, a organizar el material para su nueva exhibición. Una carta de Víctor Grau-Bassas a Juan Padilla²⁶ revela cómo tres pintaderas de la colección son enviadas por él a Gran Canaria, ingresando en el museo (AMC/Colección documental Víctor Grau-Bassas VIII/25).

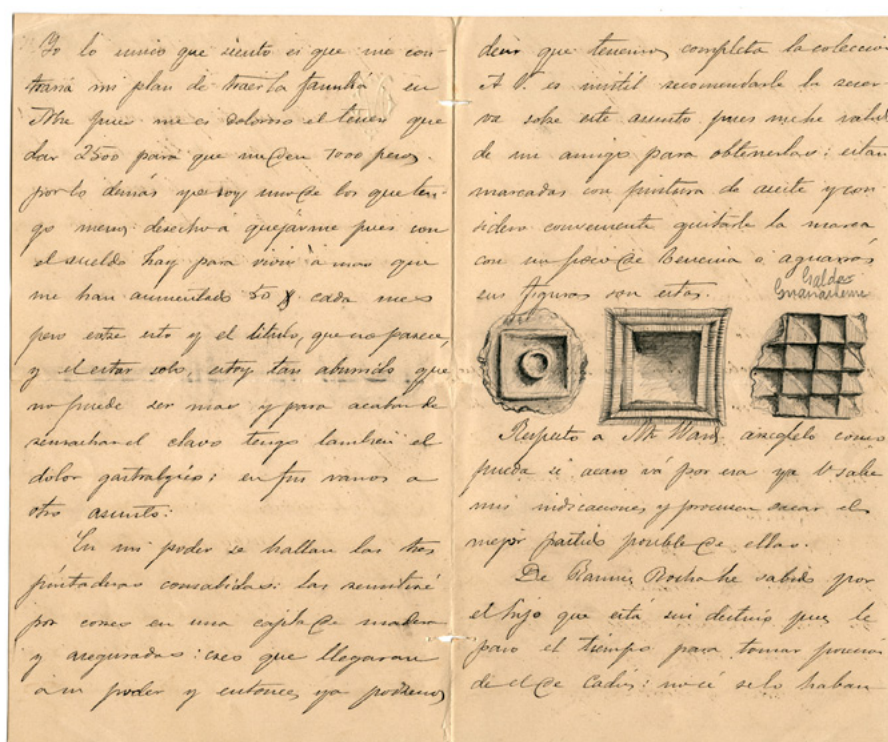


Fig. 3.4. Fragmento de la carta remitida por V. Grau-Bassas desde la Plata (Argentina) el 4 de octubre de 1889 a Juan Padilla, informándole del envío a El Museo Canario de tres pintaderas (AMC/VGB VIII/25)

26 Juan Padilla fue socio fundador de El Museo Canario (AMC/AMC LAJDMC n.º 1).

A través de los dibujos que Víctor Grau-Bassas incluye en la misiva, sabemos que esas tres matrices son las hoy conservadas en la sociedad científica con los números de registro 3083, 3090 y 3111²⁷. Sin embargo existen ciertas contradicciones en cuanto a la suma de pintaderas que originariamente poseía Sebastián Casilda. Una de las primeras referencias a ellas la ofrece Sabino Berthelot, quien, a partir de las fotografías que le remite Diego Lebrun –recordemos que fue el heredero de la colección Casilda–, las reproduce en su publicación del año 1879 (1980: grabado nº 10), pudiendo contabilizarse cuatro matrices. Con esta cantidad coincide R. Verneau, ya que al abordar su estudio sobre las pintaderas (1883) refiere que en posesión de Diego Lebrun existían cuatro. De igual manera, el inventario que Juan Bethencourt realiza de los materiales expuestos en el Gabinete Casilda en 1884 –por tanto con anterioridad al traslado de los mismos a Argentina– recoge el dibujo de cuatro pintaderas que describe como “pintaderas del Guanarteme de Gáldar” (M.A. Fariña, 1994: 543 y 553). Tanto en las ilustraciones de este autor como en las de Berthelot, tres de los sellos coinciden con los dibujados por Grau-Bassas y conservados hoy en el museo, pero el cuarto no ha podido ser identificado con ninguno de los que en la actualidad forman los fondos de dicha sociedad científica²⁸.

Más reducida es la cuantía de objetos que llegan a parar a manos del sacerdote de Arucas Pedro Marcelino Quintana Miranda. Durante las obras de desorriba²⁹ realizadas “en una de las lomadas y laderas de la Hoya de San Juan colindantes al barranco de las vegas, en donde actualmente se alza el importante distrito urbano de Montaña Cardones” (AMC/SJS caja 69, carp. 3, doc. 1)³⁰, quedaron al descubierto estructuras de piedra y diverso material arqueológico: dos ídolos, cuatro pintaderas, fragmentos de recipientes cerámicos, un mortero y un recipiente de piedra (S. Jiménez, 1945: 33). Los restos fueron recogidos y entregados en la década de 1910 a Pedro M. Quintana. En 1944 el comisario provincial de excavaciones arqueológicas, Sebastián Jiménez Sánchez –con ocasión de los trabajos de documentación de yacimientos arqueológicos en el término

27 No sabemos por qué motivo M.A. Fariña y A. Tejera (1998) no incluyen en su catálogo la pintadera 3111, y en su lugar recogen la 3112, que no figura ni entre las reproducidas por Víctor Grau-Bassas en su misiva a J. Padilla ni en el grabado de Sabino Berthelot. Tal vez ello se deba a una confusión derivada de la similitud formal entre esas dos piezas.

28 Extrañamente, ninguna de estas piezas es recogida en la relación que, pocos años después de la realizada por Bethencourt, en 1887, elabora el catedrático de francés del Instituto de Canarias de La Laguna, Eugenio de Sainte-Marie. Similares discrepancias se producen con otros materiales como las momias, tal y como J.M. Alzola apuntó (1980). Así, mientras el catálogo de Sainte-Marie recoge cinco momias, Gregorio Chil, cuando visita la colección en abril de 1889, en un intento de compra en representación del museo, señala la existencia de unas “ocho o diez momias”, mientras Grau-Bassas señala en La Plata “cinco momias”. En opinión de Alzola, ello podría responder a que Eugenio de Sainte-Marie olvidara inventariar algún almacén del gabinete.

29 Desorribar: “Desmontar, allanar o igualar terrenos, especialmente para convertir laderas en plantíos” (C. Corrales, D. Corbellla y M.A. Álvarez, 1992: 367-368).

30 Diversas investigaciones desarrolladas en torno al lugar exacto del hallazgo indican que éste debió de producirse en lo que hoy se conoce como El Carril (A.M. Jiménez, septiembre-diciembre 1996).

municipal de Arucas–, solicita al clérigo información sobre posibles hallazgos casuales en la zona. Es entonces cuando Pedro. M. Quintana le muestra los materiales, recogiendo el comisario la información conocida en torno a su hallazgo y las características de las piezas (S. Jiménez, 1945 y 1946). Tras la muerte del religioso, los materiales pasarían a depositarse en El Museo Canario (F. Caballero y A. Castro, 2002). De las cuatro pintaderas documentadas, tres son las registradas hoy en el museo con los números 3123, 31045 y 3172, desconociéndose el paradero de la cuarta.

Aunque sin relación con El Museo Canario, es de destacar la serie aborígen reunida por el militar valenciano Mariano Jornet Perales a raíz de su traslado a Gran Canaria entre junio de 1916 y enero de 1917, la cual ha sido estudiada y publicada por Mauro S. Hernández (2004). Durante su estancia en la isla, Mariano Jornet se hizo con diverso material arqueológico recogido durante la visita a una finca de Gáldar llamada “Las Cuevas”. Este topónimo hace referencia a un conjunto troglodita de factura artificial que forma parte del poblado aborígen de Las Cruces, por lo que, tal vez, los hallazgos podrían estar relacionados con este asentamiento prehispánico. La colección, fundamentalmente integrada por recipientes cerámicos y cuatro pintaderas, sería donada por el propio militar en 1952 al Museo de Prehistoria de la Diputación de Valencia, donde aún hoy se conserva.

Finalmente, René Verneau (1883) indica que en posesión del abogado y periodista Juan de Quesada y Déniz³¹ existían dos pintaderas. En la documentación administrativa del museo no hay constancia de que estas matrices llegaran a ser donadas a la sociedad científica, desconociéndose en la actualidad el destino de las mismas.

3.1.3. “Exploraciones” y “rebuscas”

Si bien una parte de las pintaderas abordadas hasta estas líneas se incorporan a los fondos del museo como producto de donaciones, compras, hallazgos casuales vía obras o también de exploraciones privadas realizadas con fines de investigación, otras fueron el resultado de prácticas arqueológicas realizadas dentro del marco institucional establecido con la creación de El Museo Canario.

Sería el director del establecimiento, Gregorio Chil y Naranjo, quien en la sesión de la Junta Directiva de 26 de marzo de 1886 presentara un proyecto para regular las actividades arqueológicas, aprobado en la misma asamblea. Este reglamento, publicado en 1886, especificaba desde el primer artículo que el fin de las prácticas era enriquecer

31 Juan de Quesada y Déniz, licenciado en Derecho y periodista de profesión, fue admitido como socio de número de El Museo Canario en la sesión de la Junta Directiva de 26 de noviembre de 1879 (AMC/AMC LAJDMC n.º 1) y nombrado socio corresponsal en Madrid en sesión de octubre de 1881 (AMC/AMC LAJDMC n.º 1), ciudad en la que había fijado su residencia desde 1878. A través de los libros de actas de la Junta Directiva de El Museo Canario, sabemos que poseía una colección de historia natural que termina donando a la institución en 1880 (AMC/AMC LAJDMC n.º 1, sesión de 19-IV-1880).

el museo con “objetos pertenecientes a los aborígenes”. Establecía además una distinción entre las exploraciones y las rebuscas, éstas últimas realizadas en sitios que ya habían sido examinados pero que eran susceptibles de aportar nuevos materiales. Y fijaba que las intervenciones debían ser solicitadas a la Junta Directiva por personas que fueran miembros del museo, previa entrega de una memoria sobre la potencialidad arqueológica del lugar elegido. En caso de aceptarse la actuación, los responsables habrían de entregar al museo, una vez realizada la exploración o rebusca, “una reseña de la exploración, un croquis del lugar explorado y su descripción (...) y haciendo la más exacta descripción de los objetos hallados, del lugar donde se han encontrado y su procedencia (...)”. Sin embargo, pese a la documentación exigida, las piezas tuvieron un valor preferente por encima del contexto de aparición, obviando cuestiones tan importantes como la posición del objeto en el yacimiento, su relación con el resto de materiales y todas aquellas cuestiones metodológicas que hoy se consideran imprescindibles para la más veraz interpretación de los espacios arqueológicos y su consiguiente reconstrucción histórica. Esa prioridad queda perfectamente reflejada no solo en las publicaciones de las intervenciones realizadas en las fechas, sino también en el artículo 5º del propio reglamento, al establecer que las “rebuscas solo podrán efectuarse por el personal del museo o individuos que pertenezcan a su Junta Directiva, toda vez que (...) son los únicos que pueden tener conocimiento exacto de los objetos que en los gabinetes existen; y sería en cierto modo, inútil o innecesario aglomerar mayor número de los que se poseen hasta en cantidad excesiva”, lo que condujo en muchos casos a una recogida selectiva de las evidencias halladas.

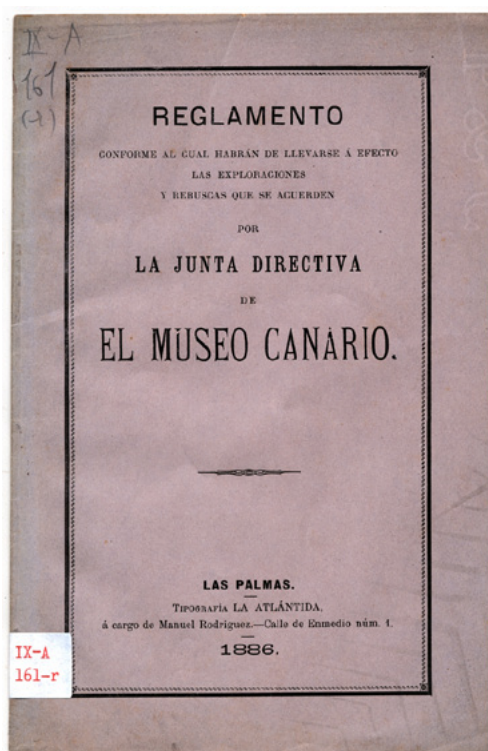


Fig. 3.5. Portada del Reglamento conforme al cual habrán de llevarse a efecto las exploraciones y rebuscas que se acuerden por la Junta Directiva de El Museo Canario (1886), propuesto por G.Chil y Naranjo

Esta “arqueología del objeto” queda puesta de manifiesto cuando acudimos a las características de los materiales que entre fines del XIX y principios del XX entran en la institución museística: hay una clara primacía de aquellos artefactos bien conservados y completos, teniendo una escasa representación los fragmentos³².

En este marco, no existía interés alguno por hacer un registro de las superficies arqueológicas expuestas durante la excavación. Sintomática de esta realidad es la escasa documentación gráfica que encontramos de los sitios intervenidos, la cual, cuando se realizaba, se reducía a un croquis del perímetro de la cueva o estructura excavada. Ello explica en buena medida que desconozcamos el contexto arqueológico de muchas de las pintaderas recuperadas en esas fechas, viéndose imposibilitada una integración más clara de las mismas en la sociedad aborigen y ocasionando que durante mucho tiempo hayan sido objeto de interpretaciones subjetivas.

Siguiendo el protocolo establecido por el reglamento, Juan Padilla solicita a la Junta Directiva una exploración al yacimiento de Tara, que es autorizada en la sesión de 6 de julio de 1887, destinándose para su ejecución la cantidad de 250 pesetas. El resultado de los trabajos realizados en Tara por el mencionado autor y Gregorio Chil fue el hallazgo de “una pintadera, un vasijo completo, ambos objetos pertenecientes a los indígenas, dos figuras de barro, varios fragmentos de molinos de mano y otros varios de jarros o vasijas”. Todo ello se completó con una planta “del pueblo que allí existía, siguiéndose por los restos y vestigios allí encontrados” (AMC/AMC LAJDMC n.º 1, sesión de 28-XII-1887, p. 270). El libro de asientos de ingresos del museo de 1880 a 1900 recoge la entrada de la pintadera con fecha de septiembre de 1887 (AMC/AMC 1376). Con posterioridad, Gregorio Chil donaría al museo otras dos pintaderas producto de las visitas que, a título particular, realizara al yacimiento (una de las cuales sabemos, por el archivo del museo, que entró en noviembre de 1888).

Fruto de esas expediciones es la elaboración de una descripción física del enclave por parte de Gregorio Chil, sin referencia alguna a la práctica o no de excavaciones arqueológicas en la zona, razón por la que desconocemos si los materiales recuperados fueron resultado de ese tipo de intervenciones o bien fueron recogidos en superficie. El yacimiento es definido por el médico como un denso grupo de viviendas, que destacaban por su número, dimensiones y complejidad. Así, por ejemplo, señala cómo en muchos casos las cuevas, excavadas artificialmente, estaban integradas por una estancia central a la que se abrían otras laterales, tal y como todavía hoy día puede contemplarse. Formando parte de este conjunto, el investigador apunta la existencia de una necrópolis “en los lomos del mismo nombre [Tara]” (G. Chil, 1899: 9), que hoy por hoy no ha podido documentarse. Pese a las descripciones que ofrece del poblado, no disponemos de datos contextuales sobre el hallazgo de las pintaderas, siendo imposible, por tanto, determinar

32 En este sentido, uno de los materiales más ilustrativos son los recipientes cerámicos.

a qué fines concretos estaban destinados los espacios en los que fueron recuperadas.

Debido a la ausencia de descripciones de las tres pintaderas recopiladas en estas expediciones al conjunto teldense, resulta muy difícil identificar cuáles de las nueve procedentes de Tara que posee actualmente el museo podrían responder a las documentadas en esas fechas. Sin embargo, dado que de esas nueve dos pertenecieron –como tendremos ocasión de comentar– a la colección de Pedro Hernández Benítez, y cuatro no figuran ni en las placas fotográficas de materiales arqueológicos de 1925-1940 ni en el inventario que de los fondos del museo elaborara el arqueólogo y antropólogo José Pérez de Barradas entre 1938 y 1939, cabría plantear, a modo de hipótesis, que fueran dos de las tres que restan –que sí están recogidas en dichas fuentes– las donadas por Gregorio Chil, y que se corresponden con las hoy registradas con los números 3104 y 3184. La morfología y el estado de conservación de ambas coinciden con las escuetas descripciones que los inventarios de material cerámico de finales del XIX y principios del XX (AMC/AMC 1209, 1210 y 1236) ofrecen para las dos pintaderas de Tara donadas por Chil³³.

Podemos afirmar así que el yacimiento arqueológico de Tara ha proporcionado un destacado número de pintaderas, si bien de parte de ellas se desconoce la fecha y circunstancias de hallazgo³⁴.

Todo lo señalado hasta aquí da una perfecta idea del especial interés que en la segunda mitad del siglo XIX surge por conocer el pasado prehistórico de la isla de una forma directa. Un interés que trata de satisfacerse mediante la búsqueda y visita de yacimientos y, muy especialmente, a través de la recolección del registro material dejado por las poblaciones aborígenes.

Vemos, pues, cómo las exploraciones arqueológicas se convirtieron en algo frecuente desde finales del XIX. En unos casos tuvieron un carácter institucional, puesto que fueron impulsadas y organizadas desde El Museo Canario, y en otros fueron realizadas a título personal por parte de investigadores unas veces y de aficionados otras, lo que dio lugar en este último caso a la formación de importantes colecciones privadas.

33 Así, por ejemplo, en una de esas relaciones (AMC/AMC 1236) llega a especificarse que una de dichas piezas, de morfología cuadrada, se encontraba restaurada. Si tenemos en cuenta que de todas las pintaderas procedentes de Tara solo la número 3104 presenta tales características, podría afirmarse con razonable certeza que fue ésa la donada al museo por Gregorio Chil como producto de las visitas particulares que realizó al yacimiento.

34 Concretamente nos referimos a las registradas con los números 3071, 3072, 3139, 3141 y 3210. Si consideramos que estas piezas, a excepción de la 3071, no fueron incorporadas por Pérez de Barradas en el catálogo que elabora entre 1938 y 1939, y que sí aparecen registradas (con la salvedad de la 3210) en el catálogo de pintaderas elaborado por el museo en la década de 1980 (AMC/AMC 1251), cabría suponer que debieron de entrar en ese intervalo de tiempo. En el caso de la 3071, aparece ya reproducida en una placa fotográfica de entre 1936 y 1940 (AMC-FFTM-1863), por lo que su ingreso en la institución tuvo que tener lugar durante o antes de dicho intervalo de fechas.



Fig. 3.6. Vitrinas de El Museo Canario dedicadas a la exposición de recipientes cerámicos. Entre finales del siglo XIX y principios del XX, la mayor parte de piezas que entran en la institución son objetos completos, como los que se muestran en esta imagen, producto de una recogida selectiva de materiales en los yacimientos arqueológicos (AMC-FFTM-000414, ca. 1935)

Si atendemos a quiénes fueron los protagonistas de esas actividades, veremos que mayoritariamente se inscribían en un segmento concreto de la población grancanaria: una burguesía local dedicada a profesiones liberales como la medicina o la abogacía, y que ocupaba, por tanto, cargos destacados en la sociedad de finales del siglo XIX. El deseo de conocer la historia aborigen de la isla les llevó a protagonizar la búsqueda de enclaves arqueológicos y la recogida de materiales representativos de esas sociedades. Se entenderá así que la formación relativa al trabajo de campo fuera muy deficiente. Además, hay que tener en cuenta que, si bien diversos investigadores europeos prestaron atención a la prehistoria canaria, ese interés se centró, las más de las veces, en el material bioantropológico —dada la asociación que en ese tiempo se plantea entre el reciente hallazgo del hombre de Cro-Magnon y la población aborigen—. Sin duda, esto determinó que la participación europea en la arqueología canaria no estuviera protagonizada por arqueólogos propiamente dichos, sino por investigadores con una formación antropológica a los que poco o nada preocupaba el incipiente método arqueológico.

3.1.4. Los intercambios

Las corrientes de pensamiento del momento, con un importante peso del evolucionismo y también del difusionismo, llevaron a que el intercambio de materiales arqueológicos entre instituciones fuera una práctica habitual. Con ello se perseguía establecer comparaciones entre las evidencias materiales de diferentes poblaciones arqueológicas, a partir de las cuales determinar en qué momento de la evolución cultural debía situarse a los grupos humanos estudiados, o bien reconstruir el modelo de difusión que explicaba la existencia de ciertas manifestaciones. Ello tuvo también su reflejo en la propia concepción museográfica de la época, en la que la exhibición de objetos de diversa procedencia se convirtió en norma. Es en este marco en el que, entre finales del siglo XIX y principios del XX, desde El Museo Canario se propicia la recepción de materiales arqueológicos de otros ámbitos geográficos, como Sudamérica, Japón, etc., al tiempo que se lleva a cabo el envío de originales y reproducciones de piezas aborígenes a otros centros museísticos de España y el extranjero –principalmente Francia–.

De esa situación no escaparían las pintaderas. El 2 de octubre de 1894 entran en el museo, producto de una donación del socio honorario Diego Ripoche, los vaciados realizados por él de doce pintaderas de barro y una de madera procedentes respectivamente de México y Venezuela (AMC/AMC LAJDMC n.º 2, sesión de 28-XI-1894)³⁵. De igual modo, en la documentación catalográfica del museo se indica el envío de una pintadera cuadrada de Gáldar (n.º 220) a Madrid –sin especificación del establecimiento beneficiario–, de la cual la sociedad científica conservaría un molde (AMC/AMC 1244 y 1298). Otra matriz original recibiría el museo del Trocadéro en París (F. de las Barras de Aragón, 1929).



Fig. 3.7. Vaciados en escayola de pintaderas procedentes de Cueva de Arene Candide (Savona, Liguria, Italia) (n.º de inventario 39977), Colombia (n.º de inventario 39978) y México (n.º de inventario 39982), elaborados y donados a El Museo Canario por Diego Ripoche y Torrens

³⁵ Diego Ripoche confeccionó los vaciados de un elevado número de pintaderas de diferentes procedencias: las americanas que formaban parte de la colección del Musée d'Ethnographie de París, así como algunas de Venezuela e Italia a partir de imágenes recogidas en diversas publicaciones (D. Ripoche, 1901).

La salida de sellos de las islas con destinos nacionales e internacionales no solo se produce con los originales, sino muy especialmente con réplicas en yeso elaboradas a partir de un sistema de moldes³⁶. Muestra de ello son los donativos de vaciados de pintaderas por parte de René Verneau y Diego Ripoche al director del Museo Antropológico Nacional de Madrid, Manuel Antón y Ferrándiz (F. de las Barras de Aragón, 1929), o también el del primero al Museo de Historia Natural de Madrid (S. Calderón, 1884)³⁷.



Fig. 3.8. Molde y vaciado de pintadera de Gran Canaria (n.º de inventario 3039)

Pero junto a las salidas de materiales arqueológicos efectuadas dentro del marco institucional que en esos momentos representaba El Museo Canario, existieron también otros movimientos protagonizados por investigadores y colaboradores de instituciones de fuera de la isla, interesados en enriquecer los fondos de esos establecimientos. Un ejemplo de ello es la serie de tres pintaderas que, según René Verneau (1883), poseía el Gabinete Científico de Tenerife, una de las cuales había sido regalada a su director, Juan Bethencourt, en Santa Lucía de Tirajana. Cuando el gabinete desaparece, parte de sus fondos pasan al Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife y, finalmente, al Museo

36 En el museo se conservan en la actualidad 38 moldes, todos ellos pertenecientes a matrices que están reproducidas en las placas fotográficas realizadas en torno a 1925-1940. La cuantía de moldes debió de ser bastante superior a la que hoy se conserva, pues Diego Ripoche señala que el número de pintaderas conocidas a fecha de 1901 era de “un centenar” (1901: 105), y que “la mayor parte de las pintaderas canarias han sido vaciadas o modeladas por mí” (p. 105).

37 La salida de vaciados de pintaderas se puede rastrear también avanzado el siglo XX, como la realizada con ocasión de la creación, en la posguerra, del Seminario de Historia Primitiva del Hombre de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Este envío de vaciados tenía por objeto enriquecer las colecciones creadas “para uso y formación etnológica de los estudiantes” (J. Martínez Santa-Olalla, 1945: 102).



Arqueológico de Tenerife (M.A. Fariña, 1983), creado en 1958, donde hoy se encuentran las tres matrices (L. Diego, 1973).

Si bien una buena parte de las pintaderas abordadas hasta aquí aparecen repetidamente registradas en la diferente documentación generada por el museo entre finales del XIX y principios del XX, existen unas pocas cuya presencia en los fondos de la institución solo se encuentra referenciada una vez, sin que en los inventarios realizados con posterioridad a su supuesta fecha de entrada se recoja mención alguna a ellas³⁸. Éste es el caso de seis pintaderas, tres de ellas halladas en cuevas de Telde, una en la Isleta y las otras dos en cuevas de Tejeda y Guayadeque. Lo cierto es que, salvo para el caso de Telde, no se encuentran en los fondos actuales de El Museo Canario matrices registradas con esas procedencias. Para la pintadera de la Isleta existe cierta información adicional, proporcionada por Sabino Berthelot. Al hablar de la necrópolis tumular que existió en dicho enclave, el autor francés señala que entre los objetos encontrados en ella había “pequeñas cuentas de tierra arcillosas (...) leznas y punzones de hueso, (...) sellos o moldes para estampar, en tierra cocida muy dura, cuyo plano inferior muestra dibujos simétricos de una perfecta regularidad (...)” (S. Berthelot, 1980: 148).

3.2. LAS DÉCADAS DE 1920 Y 1930

Durante los años veinte y treinta del siglo XX, desde El Museo Canario se siguen impulsando exploraciones a diversos enclaves de la isla, que aportan la identificación de nuevos yacimientos y la consiguiente recuperación de materiales que pasan a engrosar las colecciones de la entidad. En cualquier caso, los procedimientos de trabajo con los que se resuelven las actuaciones arqueológicas en nada varían con respecto a lo indicado para las intervenciones de finales del XIX y principios del XX. En realidad se trata de una situación que, si bien está especialmente arraigada en Canarias, no parece ajena al resto del territorio nacional³⁹.

Entre esas “excursiones científicas” cabe destacar las realizadas a los conjuntos de La Angostura y Acusa, dada la recuperación en ellos de pintaderas. Por lo que respecta

38 Esta situación es reflejo de las deficiencias en el ejercicio de una función museística como la documentación, hoy considerada esencial para la salvaguarda de toda la información existente en torno al objeto.

39 Para hacernos una idea de ello, décadas más tarde, estando ya en funcionamiento la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, el arqueólogo británico O.G.S. Crawford cuestiona en su publicación de 1953, *Archeology in the field*, la metodología arqueológica empleada en España (M. Díaz y M. Ramírez, 2001).

al primero, según el inventario realizado entre 1938 y 1939 por Pérez de Barradas, José Moreno Naranjo⁴⁰ visita el yacimiento donando después al museo una pintadera con dicha procedencia. En una entrevista que el periódico *Hoy* (23 de septiembre de 1933) hace al directivo de El Museo Canario Juan del Río Ayala⁴¹, se refiere que miembros de dicha institución –el entrevistado, los directivos Tomás Arroyo Cardoso y Antonio Doreste García y el auxiliar de preparador interino José Naranjo Suárez⁴²– realizan una exploración de las cuevas de La Angostura⁴³. La excavación abordada en una de las cavidades puso al descubierto los restos de un hogar, fragmentos de cerámica y una muela de molino.

Según Juan del Río, la zona había sido anteriormente visitada por el socio del museo José Moreno Naranjo, quien recoge varios cráneos y otros objetos que no especifica, los cuales depositó en la institución. A tenor de la información proporcionada por José Pérez de Barradas en su inventario, entre el material recuperado se encontraría una pintadera (n.º 3159). Dada la ausencia de cualquier otra información, no puede precisarse la ubicación exacta del hallazgo dentro del poblado, desconociéndose si éste se produjo en el ambiente de cuevas de habitación, de almacenamiento, funerarias o en el entorno próximo al yacimiento. En definitiva, nos enfrentamos de nuevo a la desinformación que conlleva una recogida de material carente de unos procedimientos de trabajo arqueológico rigurosos⁴⁴, desinformación que no tiene otra consecuencia que la de limitar la capacidad del material de servir de fuente de conocimiento histórico.

En tales circunstancias, solo cabe señalar que el yacimiento de La Angostura, del que supuestamente procede la pintadera 3159, ocupa la margen izquierda del

40 José Moreno Naranjo fue socio de número de El Museo Canario desde 1889 (AMC/AMC LAJDMC n.º 1, sesión 1-V-1889), siendo nombrado socio protector en 1932 por sus frecuentes donaciones de material arqueológico, geológico y entomológico (AMC/AMC LAJDMC n.º 4, sesión 14-X-1932).

41 Juan del Río Ayala fue vocal de El Museo Canario en el año 1933, dimitiendo del cargo en diciembre del mismo año. Participó en diversas labores arqueológicas organizadas desde El Museo Canario, como las exploraciones a Acusa, La Angostura o Valle de Agaete entre otras.

42 José Naranjo Suárez fue “Ayudante” (AMC/AMC LAJDMC n.º 5, sesión 12-XI-1932) y “Auxiliar temporero del gabinete de preparaciones” de El Museo Canario (AMC/AMC LAJDMC n.º 5, sesión 17-VIII-1933), hasta que en 1940 es nombrado “Oficial preparador de El Museo” (AMC/AMC LAJDMC n.º 6, sesión 20-VIII-1940). Participó en algunas de las exploraciones arqueológicas realizadas por el establecimiento en la década de los 30, como la efectuada al Valle de Agaete en 1934, e incluso aparece dirigiendo las excavaciones que esta institución protagoniza en el enclave de El Agujero (AMC/AMC LAJDMC, n.º 5, sesión de 26-I-1935).

43 Por las actas de la Junta Directiva de El Museo Canario sabemos que estas mismas personas son protagonistas de buena parte de las labores arqueológicas que por esas fechas realiza el museo, como las exploraciones en 1934 del Valle de Agaete (AMC/AMC LAJDMC, n.º 5, sesión de 25-IV-1934), de Acusa (sesión de 20-XI-1934), o las excavaciones que esta institución protagoniza en el mismo año en el enclave de El Agujero (sesión de 26-I-1935).

44 Prueba de ello es que prácticamente hasta la década de 1970, en ninguna de las publicaciones en las que se abordan intervenciones arqueológicas se hace alusión a los métodos de excavación empleados, ofreciéndose tan solo la descripción física de la cueva o estructura que acoge el depósito y las características formales de los materiales documentados.

barranco de Guiniguada, conformando un poblado integrado por cuevas artificiales de habitación, graneros y solapones funerarios. El área de hábitat se ordena en varios andenes comunicados entre sí mediante pasillos excavados en la toba.

Un año después, en 1934, el museo promueve una nueva exploración, esta vez en el entorno de Acusa (Artenara), que sería llevada a cabo por casi todos los directivos que participaron en los trabajos de La Angostura (Antonio Doreste, Tomás Arroyo y Juan del Río), a los que se suma el socio José Moreno Naranjo. De los resultados de estos trabajos se desconoce casi todo. Los únicos datos de los que se dispone se reducen a los proporcionados por el acta de la Junta Directiva sobre el hallazgo de “4 momias de un nuevo tipo y varios cráneos” (AMC/AMC LAJDMC n.º 5, sesión de 20-XI-1934, p. 74). Posteriormente, en 1936, Antonio Doreste, en la sesión de la Junta Directiva de 17 de marzo, “propone completar las exploraciones verificadas en la zona de Acusa, realizando una expedición al pago de Acusa Verde” (AMC/AMC LAJDMC n.º 5, sesión de 17-III-1936, p. 112)⁴⁵. Los resultados de esta segunda exploración se recogen en el periódico *El Tribuno* (16 de abril de 1936), en un artículo del socio de número de la institución, José Martín Naranjo, quien relata el ascenso a una cavidad en la que se abrían diez silos, con abundante material: granos de cebada, agujas de hueso, “palos redondos”, esteras de junco, higos, pintaderas, etc. Esta descripción permite adscribir la cueva a un espacio de almacenamiento o granero. En cuanto a la identificación de los sellos, sabemos por una memoria de secretaria de El Museo Canario relativa al año de 1936 (AMC/AMC 4185), que se trataba de una sola pieza. El único dato disponible lo ofrece el párroco Pedro Hernández Benítez, quien señala que en ese año el auxiliar preparador del museo, José Naranjo, halla una pintadera en el interior de una cueva de Acusa (n.º de inventario 3146) (P. Hernández, 1944).

El complejo arqueológico de la Mesa de Acusa (Artenara)⁴⁶, en la zona noroeste de la cuenca de Tejeda, presenta una densa ocupación que se traduce en diversos poblados en cuevas que rodean toda la base de la mesa. En ellos se distinguen zonas de hábitat, almacenamiento, depósitos funerarios y otros espacios de posible adscripción cultural⁴⁷.

45 “La Junta resuelve para subvenir a los gastos que originase, abrir una inscripción entre los socios y abonar la cantidad que pueda faltar con cargo a lo presupuestado para esas atenciones” (AMC/AMC LAJDMC n.º 5, sesión de 17-III-1936).

46 El topónimo de Acusa como poblado aborigen aparece recogido en las crónicas de la conquista. Por ejemplo, López Ulloa señala al respecto que “Distante deste poco espacio [de Tejeda] están otros dos lugares que llaman Acusa y Artenara, sufragáneos del beneficio de Gáldar” (F. Morales, 2008: 321).

47 Entre los núcleos trogloditas identificados en el *Plan especial de Protección, Conservación y Restauración del Patrimonio Arqueológico de la Cuenca de Tejeda* (AMC/AMC 1637) se encuentran los de Fortamaga-El Hornillo en la fachada S-SO, con más de treinta cuevas de habitación y almacenamiento; la Candelaria, con una veintena de cavidades y Acusa Seca-El Álamo en la fachada E-SE, para el que se contabilizan hasta 40 cuevas.

Se dispone para el entorno de Acusa de dos fechas radiocarbónicas realizadas sobre madera y piel de una momia, recogidas ambas durante las referidas exploraciones de la década de 1930⁴⁸. Las dataciones obtenidas (M. Fusté, 1958-1959: 21) han sido calibradas (E. Martín, 2000), resultando un 420 d.C.-630 d.C. para la madera y un 550 d.C.-780 d.C. para la muestra de piel. Es preciso aclarar que estas fechas tan solo nos informan de un momento concreto de la ocupación, sin que el poblamiento de la zona tenga que reducirse exclusivamente a ese tiempo, sobre todo si tenemos en cuenta la densidad de evidencias arqueológicas que acoge.

También por la década de 1930 tiene lugar la entrada de una pintadera (n.º de inventario 3174) procedente de La Aldea de San Nicolás, según se deduce de las anotaciones signadas a tinta en la misma pieza (“Aldea de San Nicolás, 1933”), sin que exista otra documentación sobre las circunstancias y localización del hallazgo. Por el acta de Junta Directiva de 2 de junio de 1931 conocemos la entrada en esa fecha de otra matriz con igual procedencia, producto de una donación efectuada por Juan Sánchez Milán y Enrique Siemens (AMC/AMC LAJDMC n.º 4, sesión de 2-VI-1931, p. 161 y 162).

Entre las fuentes documentales a las que puede acudir para reconstruir la trayectoria seguida en la formación de la colección de pintaderas, hay que citar también los fondos y colecciones fotográficas de El Museo Canario⁴⁹. Una parte de las imágenes que los integran está dedicada a registrar los materiales arqueológicos existentes en la institución en la época que ahora nos ocupa, resultando de especial interés las placas que reproducen pintaderas. Dado que la ejecución de dichas placas se sitúa en los intervalos de 1925-1940 y 1936-1940, todos los sellos en ellas incluidos habrían ingresado en la institución con anterioridad a la última fecha, por alguna de las vías ya descritas. Así, a través de estas representaciones ha podido determinarse que las piezas 3178 y 3052, para las que únicamente se conoce la indicación de su genérica procedencia –Telde y La Aldea–, tuvieron que haber entrado en el museo antes del período 1936-1940 (AMC-FFTM-1865 y 1863).

Estos fondos fotográficos ponen de manifiesto que desde su fundación en 1879

48 Las dataciones fueron encargadas en 1957 por la Junta Directiva de El Museo Canario al profesor Dr. Hl. De Vries, del Natuurkundig Laboratorium der Rijks-Universiteit te Groningen (Holanda), junto con muestras procedentes de otros yacimientos. El objetivo era, según Miguel Fusté (1958-1959), poder aclarar las hipótesis que en esas fechas se planteaban en torno al modelo de poblamiento de la isla.

49 Desde sus comienzos, la sociedad científica contó con los servicios de fotógrafos profesionales como Luis Ojeda Pérez o Teodoro Maisch, siendo a este último a quien se atribuyen las imágenes de las pintaderas. Los objetivos de este servicio quedan perfectamente recogidos en las actas de Junta Directiva de la institución, cuando “El Dr. Chil hace presente a la Junta la conveniencia de nombrar un fotógrafo de El Museo Canario, no solo para dar a conocer por medio de fotografías los objetos de mérito reconocido que encierran nuestros Gabinetes, sino para formar un precioso álbum propiedad del Establecimiento. Aceptada desde luego la proposición, indicó al efecto al conocido y reputado fotógrafo D. Luis Ojeda Pérez; quien fue aceptado desde luego, acordándose se le haga saber oficialmente.” (AMC/AMC LAJDMC n.º 1, sesión 3-VI-1889, f. 295).

hasta los años 1936-1940, la sociedad científica había reunido un número mínimo de 134 pintaderas, lo que representa el 63% de las que en la actualidad forman su colección. Ello da una idea no solo del intenso ejercicio de recopilación de materiales arqueológicos desarrollado entre finales del XIX y principios del XX, sino también de una práctica de selección del material recopilado a la que con anterioridad hicimos alusión.

Cotejando las piezas recogidas en las placas fotográficas de esa época con la información de la que hoy se dispone de cada una de ellas, se observa un dato muy significativo. La casi totalidad de las pintaderas⁵⁰ que han llegado hasta nosotros sin documentación alguna pueden identificarse en dichas imágenes (a excepción de las inventariadas con los números 3212, 3217 y 3224). Esta situación es perfectamente ilustrativa de lo que hemos venido reiterando: de una parte, unos procedimientos de documentación deficientes que abocan irremediabilmente a la confusión y pérdida de información y, de otra, la propia concepción de los materiales arqueológicos como elementos con valor propio, lo que tendría su reflejo en los trabajos de campo y de gabinete.

Siguiendo la trayectoria marcada por la formación de la colección de pintaderas de El Museo Canario, entramos en el período de la guerra civil española. Sin duda el conflicto representó un importante receso en la actividad arqueológica, que puede observarse no solo en la práctica ausencia de intervenciones por parte de la sociedad científica, sino también en la propia suspensión de la publicación de su principal elemento de difusión, la revista *El Museo Canario*.

Cerca ya del final de la contienda, llega a Gran Canaria José Pérez de Barradas y Álvarez de Eulate, arqueólogo, antropólogo y americanista. El tiempo que duró su estancia, entre noviembre de 1938 y enero de 1939, lo dedicó al estudio del material arqueológico prehispánico que en esos momentos integraba los fondos de El Museo Canario. Producto de ello fue la elaboración de un *Catálogo de la colección de cerámica y objetos arqueológicos* (1944) que se encontraban depositados en dos salas de la institución. Ese trabajo supone un importante aporte al conocimiento de la serie de matrices que en esas fechas poseía el establecimiento. Por este inventario sabemos que la sociedad científica reunía en tales fechas un total de 127 pintaderas de barro cocido. Pero además, la relación posee una especial importancia a la hora de identificar el origen de algunas de ellas, ya que, de otra manera, hoy no poseeríamos documentación

50 N.ºs de inventario 3033 a 3037, 3039, 3041 a 3045, 3047, 3048, 3053, 3054, 3057, 3063, 3065 a 3067, 3070, 3075 a 3079, 3081, 3085, 3086, 3088, 3095, 3098, 3100, 3101, 3106, 3109, 3110, 3112, 3113, 3115 a 3117, 3119, 3121, 3125 a 3128, 3134 a 3138, 3143, 3144, 3147, 3149 a 3156, 3160, 3163, 3165, 3166, 3168, 3173, 3176, 3177, 3180 a 3183, 3185 a 3187, 3189, 3209, 3212, 3213, 3215/3218, 3216, 3217, 3222, 3224, 3227 y 3229.

alguna⁵¹. Sorprende, sin embargo, que ya entonces quedara manifiesta la escasa documentación existente para un porcentaje elevado de estos materiales (el 80% –102 de 127– carecía de indicación de origen). Ello, en parte, viene a ser el reflejo, una vez más, del desinterés por la aplicación de unas normas sistematizadas de documentación de los materiales, que permitieran conservar correctamente la información existente sobre las piezas⁵². De hecho, la totalidad de las pintaderas que han llegado hasta nosotros con procedencia desconocida, ya figuran en la relación del autor sin otro dato más que su descripción física.

El inventario elaborado por José Pérez de Barradas también pone de manifiesto los modelos de trabajo al uso en el ámbito de la arqueología de campo. Llama la atención el elevado número de pintaderas que hasta esa fecha habían sido depositadas en la sociedad científica si lo comparamos con la cuantía que entra en décadas posteriores, y muy especialmente a partir de los años 80, observándose un descenso significativo de la cifra. La explicación a tal variación ha de buscarse en el cambio de objetivos y de concepción de la arqueología en Canarias. A partir de la década de los 70 las intervenciones en los yacimientos responden a proyectos de investigación concretos que tratan de buscar respuesta a diversos interrogantes en torno a la sociedad aborígen o bien se encuadran en una arqueología de urgencia. En cualquier caso, casi desaparecen aquellos trabajos y “rebuscas” realizados por aficionados y orientados a la mera recogida de piezas arqueológicas, y se incrementa la calidad de las intervenciones. Frente a la tarea de recopilación de materiales que fueran vistosos y que se consideraran “representativos” de las sociedades aborígenes, ahora se cuidan al máximo las actuaciones en los yacimientos y el estudio del registro arqueológico en relación con los espacios en los que se documentan, como vías de reconstrucción histórica.

La propia andadura de la revista que publica El Museo Canario incidió en cierta medida en la pobreza documental de algunas de las piezas. Muchas de las actuaciones arqueológicas realizadas fueron dadas a conocer a través de ese órgano de difusión. Sin embargo los continuos problemas económicos que amenazaban la vida de la sociedad obligaron en diversas ocasiones a estrictos recortes presupuestarios que afectaron a la edición de la revista. Ello supuso que en los períodos de 1882 a 1899 y de 1905 a 1933

51 Un ejemplo de ello es el caso de las pintaderas n.º 3093, 3092, 3094, 3097 y 3102, ya que la única información existente hoy sobre ellas es la proporcionada por la relación de Pérez de Barradas, que las hace proceder de Agüimes en el primer caso, y las restantes como “posiblemente de Agüimes”. Desconocemos cuándo se produce la entrada de estas piezas y el yacimiento concreto del que fueron recuperadas, aunque si consideramos que las únicas referencias conservadas sobre hallazgos arqueológicos en dicho entorno se corresponden con el ya descrito a fines del siglo XIX por V. Grau-Bassas, tal vez entonces estas piezas pudieran estar relacionadas con dicho descubrimiento.

52 Este problema no es privativo de las pintaderas, sino que hay que hacerlo extensivo al resto de materiales recopilados hasta ese entonces. Una buena muestra de ello es la siguiente nota que José Pérez de Barradas introduce al comienzo del catálogo: “Cuando no se menciona procedencia es que no hay indicación alguna (...)” (1944: 2).



no saliera a la luz ningún número, de modo que las “exploraciones y excavaciones”, o las donaciones que tuvieron lugar en esas fechas, vieron restringida, si no cancelada, su difusión, conociéndose en el mejor de los casos a través de otros medios como la prensa o mediante su relación en las actas de la Junta Directiva.

3.3. LA COLECCIÓN DE PINTADERAS DURANTE EL PERÍODO DE LA COMISARÍA DE EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS

Tras el paréntesis que para la actividad arqueológica supusieron los años de la Guerra Civil, el protagonismo que en el ámbito de la arqueología había tenido el museo pasaría ahora a manos de la Comisaría Provincial de Excavaciones Arqueológicas. La instauración del franquismo tuvo para la arqueología consecuencias de carácter institucional (M. Díaz, 1997), dirigidas en parte a garantizar la centralización de toda actividad desarrollada en ese campo. En 1939 se creaba la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas (Orden de 9 de marzo de 1939, BOE n.º 73 de 14 de marzo de 1939, p. 1476), cuyo principal objetivo era el control administrativo y técnico de las excavaciones. Y en 1941 se autorizaban los nombramientos de comisarios provinciales y locales (Orden de 30 de abril de 1941, BOE n.º 134 de 14 de mayo de 1941, pp. 3429-3430), entendidos como “Delegados de la Comisaría General” y por tanto enteramente dependientes de ella.

Pero la elección de los cargos provinciales y locales no vino determinada en muchos casos por una adecuada preparación arqueológica sino por afinidad a las ideas políticas del régimen, lo que dio lugar a un marcado estancamiento, cuando menos, de los métodos y resultados de los trabajos. Ello explica que para la provincia de Las Palmas fuera el maestro y funcionario de la Junta de Obras Públicas, Sebastián Jiménez Sánchez, sin formación arqueológica alguna pero con grandes dosis de afición a ella, quien estuviera al frente de la Comisaría Provincial de Excavaciones Arqueológicas durante todo el tiempo de existencia de esta institución, y al frente de la entidad que en 1955 la sustituye –la Delegación Provincial– hasta 1969, fecha en la que ésta queda suprimida.

Prospecciones, excavaciones y labores de limpieza fueron llevadas a cabo sistemáticamente por Sebastián Jiménez a lo largo del tiempo que desempeñó los cargos descritos, recogiendo estas intervenciones en las memorias reglamentarias, así como en diversas publicaciones (fundamentalmente en la revista *Faycán*, cuya creación y coste corrieron de su cargo). Pese a la intensidad de sus intervenciones en el patrimonio arqueológico –que supusieron un valioso inventario de los yacimientos existentes en la isla– y a la preocupación por que estas labores fueran publicadas, las deficiencias en la metodología y sistemas de excavación y la falta de un objetivo claro a la hora de



abordar las intervenciones o, lo que es igual, la ausencia de preguntas a las que dar respuesta a través de esas labores, volvieron a dejar vacíos de información histórica muchos yacimientos y registros arqueológicos en ellos recuperados.

En otras palabras, podríamos afirmar que la lectura de los yacimientos y, por tanto, de los materiales que formaban parte de ellos, continuaba llena de carencias. Poco se distanciaba, pues, la situación existente de lo que sucedió en los inicios de la arqueología en Canarias, cuando los principales objetivos que guiaban las intervenciones se centraban en la elaboración de plantas o trazados de cuevas y estructuras, y en la mera recolección de materiales. La despreocupación por un sistema de registro riguroso queda puesta de manifiesto en la práctica ausencia de apartados metodológicos en las publicaciones de las actuaciones protagonizadas por el comisario. Puede afirmarse, así, que las formas de registro durante este período casi no experimentaron variaciones o avances⁵³.

Un buen ejemplo de lo señalado lo tenemos en artefactos como las pintaderas. Entre los materiales exhumados en este período como producto de las intervenciones efectuadas por el comisario provincial, figura un destacado número de sellos para los que se dispone, por las razones aludidas, de escasos datos contextuales. La gran mayoría de las memorias y publicaciones elaboradas por Sebastián Jiménez en torno a las excavaciones y prospecciones que realiza, centran la atención en las descripciones morfométricas de los materiales exhumados y de los espacios que los albergaban, minimizando cualquier otra información sobre el yacimiento. En otras palabras, sus memorias se reducen en la mayoría de las ocasiones a una relación meramente descriptiva de los lugares arqueológicos y de las piezas recuperadas. De ahí que cuando abordemos los hallazgos de sellos hechos por el comisario, únicamente podamos señalar el yacimiento en el que fueron recuperados, sin determinar su relación con el resto de objetos que se exhuman, la zona exacta de su localización, la función de los espacios en los que se documentan y un largo etcétera.

En total son 31 las pintaderas recuperadas por Sebastián Jiménez como producto de sus actividades arqueológicas en la isla. Sin duda, este elevado número de matrices da una idea de la extensa actividad por él desplegada. Así, entre 1942 y 1943 el yacimiento arqueológico tradicionalmente conocido como Cenobio de Valerón fue objeto de intervenciones orientadas a su excavación y limpieza. Estas labores permitieron poner al descubierto nuevas oquedades y abundante material: industria lítica, elementos

53 Esta situación no es exclusiva del archipiélago. Sumamente ilustrativa resultan las palabras de J. Estévez y A. Vila (2006) cuando, al referirse a la arqueología de la España franquista, señalan: “El encallamiento en la teoría de los años cuarenta y cincuenta estuvo acompañado también de un estancamiento, si no de un retroceso, en lo referente a técnicas de excavación, que no se pusieron a nivel europeo hasta finales de los sesenta (...). Igual que en esas excavaciones de los años de posguerra, los cuadernos de campo siguieron estando llenos de interpretaciones subjetivas, faltaban plantas, estratigrafías, mapas de distribución” (p. 92).



lignarios, malacofauna, óseo animal, óseo humano, recipientes cerámicos y una pintadera (n.º de inventario 3131) (S. Jiménez, 1944 y 1946).

El granero de Valerón se encuentra ubicado en el barranco de igual nombre, en la montaña del Gallego (Guía). Está integrado por un destacado número de cubículos, llegando a contabilizarse más de 350, distribuidos en varias alturas y articulados entre ellos por rampas, escalones o pasillos. El granero forma parte de un conjunto más amplio, en el que se incluyen cuevas de habitación excavadas artificialmente y cuevas funerarias (El Morro). Por sus características, debió de estar destinado al almacenamiento de cereales y probablemente también de otros productos. No se trata del único ejemplo en la isla de Gran Canaria; bien al contrario, estos espacios han sido identificados en diversos puntos de la geografía insular, lo que da cuenta de la importancia de la actividad agrícola en la configuración de la economía de los antiguos canarios. El carácter colectivo que puede intuirse de sus dimensiones y las cada vez más abundantes evidencias de una estructuración jerárquica de esta sociedad, hacen pensar en la práctica de un control de los productos almacenados en estos graneros, que supera el núcleo familiar estricto.

Es en ese contexto donde Sebastián Jiménez documenta una pintadera, pero sin aportar su ubicación exacta o su relación espacial con los restantes materiales arqueológicos.

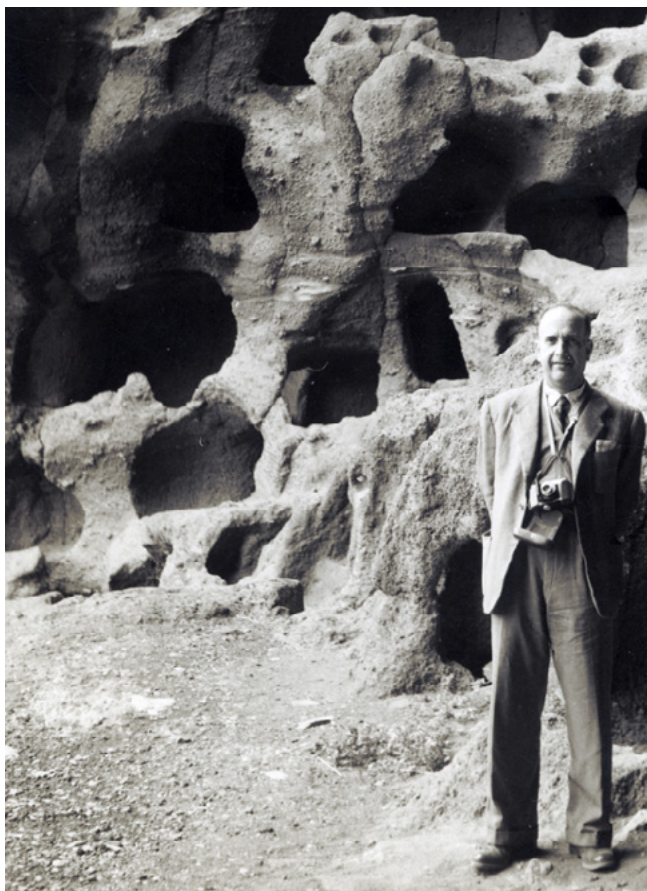


Fig. 3.9. Sebastián Jiménez Sánchez en el Cenobio de Valerón (Santa María de Guía, Gran Canaria) (AMC/SJS caja 71, cap. 7, doc.1)



Uno de los términos municipales en los que el comisario desarrolló una intensa labor de prospecciones y excavaciones fue el de La Aldea de San Nicolás, particularmente en el área de la desembocadura del barranco de La Aldea. Se trata de una zona que debió de acoger una densa ocupación aborigen, a juzgar por las abundantes evidencias de estructuras de piedra, túmulos y otras manifestaciones prehispánicas. La primera campaña la desarrolla en el año 1943, en los yacimientos de Los Caserones, La Caletilla y Bocabarranco, excavando “montículos de piedra, paredes fragmentarias y cimientos”. Estos trabajos le permiten recuperar un abundante registro de carácter doméstico, compuesto por industria lítica (molinos y morteros de piedra, hachas, etc.), fragmentos de recipientes cerámicos, malacofauna, industria ósea, un ídolo y una pintadera (n.º de inventario 3221). En la memoria de excavaciones el autor no especifica la procedencia exacta de esta última, si bien por el pie de foto de la pieza (S. Jiménez, 1946, lám. XXVIII) y por unas notas mecanografiadas inéditas, sabemos que fue recuperada en La Caletilla, “entre las ruinas del poblado ciclópeo” (AMC/SJS caja 84, carp. 1, doc.4).

Según Sebastián Jiménez, el yacimiento de la Caletilla estaba conformado por cuatro estructuras de piedra y ocho túmulos. Cuando se realizó la carta arqueológica de La Aldea, en 1990, se documentaron cuatro túmulos, cuatro estructuras de piedra, así como alineaciones de piedra seca con tendencia oval y circular, observándose que parte del yacimiento había quedado destruido a raíz de unas obras viarias (AMC/AMC 1369).

Entre 1947 y 1951 las labores agrícolas y las intervenciones arqueológicas de Sebastián Jiménez en lo que él define como áreas colindantes con el poblado de Los Caserones ponen al descubierto un importante número de pintaderas.

Así, en el año 1947 los trabajos agrícolas llevados a cabo en unos terrenos conocidos con el topónimo de Pie del Molino de Caserones –al pie de la ladera en la que se encuentra el yacimiento de Los Caserones– sacaron a la luz diversas evidencias arqueológicas, entre las que se encontraba una “pintadera fraccionada”. Comunicado el hallazgo a la comisaría de excavaciones, Sebastián Jiménez realiza una excavación en la zona, recopilando diverso material: recipientes cerámicos, dos ídolos, mortero de piedra y otros objetos de industria lítica, así como varias pintaderas. La presencia de estos restos es entendida por el comisario como resultado de los arrastres originados desde el poblado de Los Caserones hasta la base de la ladera donde fueron identificados. Se trataría, pues, de acumulaciones producto de la erosión natural, quedando los materiales hallados descontextualizados de su depósito original. Esta intervención no llegó a ser publicada, conservándose el original mecanografiado en el archivo de El Museo Canario (AMC/SJS caja 69, carp. 6, doc. 5) y carente de ilustraciones, lo que dificulta la identificación de las matrices. Tan solo hemos podido encontrar coincidencias con cuatro de las seis halladas, concretamente se trata de las hoy registradas con los números 3132, 3158,



3164 y 3225⁵⁴.

Un año después de esta intervención, en 1948, excava en otra zona, según el comisario, colindante con el yacimiento de Los Caserones y conocida como “Hoya de Caerillos (o Caiderrillos) de los Caserones”. En ella documenta un variado registro arqueológico, cuya presencia explica, igual que en el anterior enclave referido, a partir de torrenteras que atraviesan el poblado de Los Caserones y depositan en “la falda de la hoya existente entre el citado barranco de la Aldea y el mentado poblado aborígen una serie de material terroso vario... Entre ese material vario producto de fuertes aluviones, iban múltiples vestigios de los hogares o casas cruciformes ciclópeas de Los Caserones...” (AMC/SJS caja 69, carp. 7, doc. 2, pp. 4 y 7). El material recogido estaba conformado por recipientes cerámicos, ídolos, industria lítica, madera y cuatro pintaderas de las que dos presentaban un estado completo (n.º de inventario 3038 y 3050) y las otras eran fragmentos (n.º 3204, no siendo identificada la cuarta).

La riqueza arqueológica de los terrenos situados en la base del yacimiento lleva al comisario provincial a abordar dos nuevas campañas, en 1949 y 1951, en las zonas que él denomina Los Acarreaderos y Arrastres de Caserones respectivamente. Recopila diversas evidencias cuya presencia en esta área él considera ser producto de las mismas condiciones que en los anteriores hallazgos: de “la especial circunstancia de encontrarse el yacimiento en la falda de una montaña colindante con el lecho del Barranco [que] ha permitido que las denudaciones en las casas altas del poblado primitivo, por los efectos de los fuertes arrastres de lluvias, llevaran hacia la parte inferior de la zona cuantos despojos y material del hogar encontraron a su paso” (AMC/SJS caja 70, carp. 1, doc. 1⁵⁵). Junto con abundantes restos de recipientes cerámicos y un ídolo, recupera en la campaña de 1949 dos pintaderas completas (una de ellas se corresponde con el n.º de inventario 3059⁵⁶) y un fragmento de otra (n.º de inventario 3084); y en 1951 tres pintaderas fragmentadas (n.º de inventario 3051, 3140 y 3167) (S. Jiménez, 1952).

Prueba de la prolífica actividad arqueológica de Jiménez Sánchez es una nueva intervención en el año 1952 en el entorno de Los Caserones, concretamente en un conjunto que él denomina Los Morros de Caserones, que sitúa colindando “casi al suroeste con

54 Parte de esta identificación ha sido posible a partir de la relación de yacimientos arqueológicos que explora y estudia entre 1946 y 1951, publicada en la revista *Faycán* de 1952, en la que figura una escueta referencia a esta intervención y se ofrece la imagen de algunos de los materiales recuperados, entre ellos tres de las pintaderas, de las cuales una no se encuentra en la colección del museo.

55 También hace referencia a este yacimiento y a sus trabajos, con el hallazgo de pintaderas junto con un ídolo femenino, en *Falange*, 23 de julio de 1950.

56 La información de esta intervención arqueológica nunca llegó a publicarse, conociéndose a través de un texto mecanografiado que no ofrece imágenes de las matrices halladas. Es a partir de la descripción escrita elaborada por el autor y de la información proporcionada por la signatura de las piezas como se ha podido llevar a cabo la identificación de estos hallazgos. Sin embargo, para una de las pintaderas no ha sido posible establecer tal correspondencia.



el rico y extenso yacimiento de los Caserones (...) encontrándose por tanto en la parte media de las montañas que por la margen derecha tiene el Barranco de la Aldea de San Nicolás” (1953: 17-18). En él llega a contabilizar hasta siete estructuras de piedra, que define como viviendas en función de su tipología: planta cruciforme en el interior y oval en el exterior. A raíz de las excavaciones practicadas en ellas, documenta industria lítica, malacofauna y material cerámico conformado por fragmentos de recipientes y siete pintaderas. Éstas últimas se corresponden con los números de inventario 3069, 3107, 3170, 3202, 3219, 3220 y 3226.

Nuevamente, unos trabajos agrícolas en los terrenos propiedad de Francisco Díaz, colindantes con el yacimiento de Los Caserones, sacan a la luz restos arqueológicos muebles que, en 1955, llevan a Sebastián Jiménez a abordar una labor de prospección en la zona (S. Jiménez, 1956; 1960; 1962). Como había sucedido en casos anteriores, la memoria que elabora de esta actuación se limita a la descripción de los objetos hallados, sin otra información contextual más que la de definir el área intervenida como “derrumbadero formado por tierras de acarreo”. De esta forma, el inventario que ofrece lo integran fragmentos de recipientes cerámicos, industria lítica, ídolos y pintaderas, ascendiendo el número de éstas últimas a seis (n.º de inventario 3046, 3055, 3099, 3223 y 3231, no siendo posible la identificación de una de ellas).

De las matrices halladas por Sebastián Jiménez en el conjunto arqueológico de Los Caserones, hemos indicado cómo algunas no se han documentado entre los ejemplares que actualmente se encuentran en El Museo Canario. Para el caso concreto de dos de ellas puede confirmarse que no figuran en la institución, ya que se conservan las fotografías realizadas por el propio comisario. La razón de esta ausencia reside en la entrega que éste hace en 1959 a su homólogo en la provincia de Santa Cruz de Tenerife, Luis Diego Cuscoy, de una serie de materiales prehistóricos de Gran Canaria entre los que se encontraban esas dos matrices procedentes del conjunto de Los Caserones. La entrega tenía por objeto el “intercambio con material arqueológico de la isla de Tenerife” (AMC/SJS caja 82, carp. 5, doc. 13). A partir de la descripción física que de las mismas hace el comisario de Las Palmas en la relación del material enviado a Diego Cuscoy y de las fotografías antes referidas, puede afirmarse que las dos matrices se corresponden con las pintaderas sin identificar localizadas en “Pie de Molino de Caserones” y “Los Acarreaderos”. El destino de las mismas sería el Museo Arqueológico de Tenerife, inaugurado en 1958, del que Diego Cuscoy fue su primer director y donde aún se conservan (L. Diego, 1973 y 1983).

Sorprende, sin duda, que aún en fechas tan avanzadas de la centuria se continúen desarrollando unas prácticas de intercambio que recuerdan mucho a las atrás descritas para finales del XIX y principios del XX.

Por último, cabe indicar que formando parte de la colección de pintaderas de El Museo Canario se encuentran dos (n.º de inventario 3205 y 3214) que presentan



signada su procedencia: “Aldea de San Nicolás”. Dado que estas piezas no se incluyen en las placas fotográficas de pintaderas (fechadas, como ya hemos indicado, entre 1925 y 1940) ni en el inventario de Pérez de Barradas, y que el sistema de signado es igual al que figura en la mayor parte de las matrices recuperadas por el comisario, podría afirmarse que fueron producto de los trabajos de campo desarrollados por la Comisaría Provincial de Excavaciones Arqueológicas en el entorno de Los Caserones.

A raíz de todo lo apuntado, se aprecia que el conjunto arqueológico de Los Caserones destaca en cuanto al número de pintaderas documentadas, una cuantía incrementada décadas más tarde a raíz de nuevos trabajos arqueológicos, como tendremos ocasión de abordar posteriormente.

A pesar de estar ya mediado el siglo XX, no son extraños los casos de obras que ponen al descubierto depósitos arqueológicos y que son silenciados hasta después de su completa destrucción. Ello, sin duda, es una prueba de que aún a estas alturas de la centuria, y pese a las diversas legislaciones que tratan de proteger el patrimonio arqueológico, no existe una conciencia social de la importancia de su preservación y del especializado tratamiento del que debe ser objeto como recurso histórico.

En el año 1944, la construcción de un cuartelillo de la marina en Hoya del Paso, en el barranco de Guanarteme, puso al descubierto una serie de estructuras prehispánicas. Pese a la importancia del hallazgo, no se dio cuenta a la comisaría de excavaciones y las construcciones fueron arrasadas, ordenando el arquitecto de las obras, Rafael Masanet, la recogida y guarda de los materiales que aparecieran, los cuales fueron posteriormente entregados al comisario. Sebastián Jiménez trata de hacer una reconstrucción del espacio a partir de las descripciones que le ofrecen el maestro y el arquitecto del cuartelillo. De acuerdo con ello, habían sido identificadas tres estructuras circulares de piedra, en cuyo interior “aparecieron abundantes cenizas, caparazones de moluscos, una olla color negro conteniendo granos de trigo tostado y cenizas, y algunos fragmentos de cerámica” (S. Jiménez, 1946: 147), materiales que llevan al comisario a interpretar estos recintos como cocinas. En las proximidades se situaba otra construcción de piedra y un túmulo en el que se encontraron depositados los restos óseos correspondientes a un individuo. Además del registro arqueológico recuperado en dichas áreas, Sebastián Jiménez señala que una “gran parte del material cerámico recogido lo fue en los derrumbaderos inmediatos y otra buena parte, incluso morteros, piedras redondas y molinos lo fue al hacerse el desmonte, apareciendo a tres y cuatro metros de profundidad (...). La tierra de este desmonte es producto de los arrastres de lluvias, pues, no en vano el yacimiento está ubicado en la base de la ladera” (S. Jiménez, 1946: 151).

Entre el material del que se le hace entrega se encontraba una pintadera (n.º de inventario 3120) de la que se desconoce la ubicación exacta de su hallazgo; esto es, ignoramos si estaba asociada a alguna de las estructuras domésticas descritas por los autores de la construcción naval, al túmulo, o si, por el contrario, su deposición fue producto

de esos supuestos arrastres de lluvia. Una vez más, nos encontramos con la desinformación tan característica que rodea a los materiales exhumados sin la adecuada metodología.

Sebastián Jiménez no fue el único cargo oficial en el ámbito de la arqueología de la isla de Gran Canaria durante el periodo de la dictadura. En el año 1943 el párroco de la iglesia de San Juan de Telde, Pedro Hernández Benítez, fue nombrado comisario local de ese término municipal, desarrollando diversas visitas a yacimientos de la zona y recopilando vestigios que en muchos casos tuvieron como destino engrosar la colección arqueológica que tenía en propiedad, razón, esta última, por la que en 1954 es destituido de su cargo. En 1988 la colección es depositada por sus herederos en El Museo Canario. Entre los materiales por él reunidos se encontraban los procedentes de un hallazgo realizado en Tara (Telde) en el año 1932, durante la roturación de unos terrenos agrícolas propiedad de Andrés Calderín. De este descubrimiento solamente se dan a conocer las piezas recuperadas, sin mención al contexto arqueológico en el que se produjeron los hallazgos: abundantes fragmentos de recipientes cerámicos, material lítico (molinos, tres piezas interpretadas como betilos, etc.) así como dos pintaderas (n.º de inventario 31223 y 31224) (AMC/SJS caja 78, carp. 16, doc. 37). Años después, en 1944, y a raíz de ese descubrimiento casual, Sebastián Jiménez lleva a cabo la “exploración y excavación” del mismo terreno, documentando material cerámico, industria lítica, así como una estructura de piedra en cuyo interior, bajo lo que semejaban ser los restos del derrumbe de la techumbre, recupera malacofauna y fragmentos cerámicos (S. Jiménez, 1946).

El yacimiento arqueológico de Tara, en el término municipal de Telde, al que ya hicimos alusión al referir los trabajos de campo de fines del siglo XIX, está integrado por un importante conjunto de cuevas artificiales y estructuras de piedra, destacando las primeras por su cuantía y complejidad de diseños, ya que en muchos casos sus plantas están definidas por una estancia principal a la que se adosan otras, abriéndose en las paredes alacenas. A juzgar por estas características, debió de conformar un importante asentamiento prehispánico, tal y como pone de manifiesto Leonardo Torriani al indicar que sobre Tara y Cendro “afirman los antiguos (y también se demuestra así por sus ruinas) que eran de grande superficie y llegaban al número de catorce mil casas” (1999: 219).

Pedro Hernández fue también presidente de la sección canaria de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria, en una de cuyas sesiones académicas, celebrada el 13 de enero de 1948, hace una disertación sobre *Enterramientos de aborígenes canarios en Telde* (1949). El interés de esta comunicación reside en la breve referencia que hace a la necrópolis aborígen ubicada en el malpaís del barranco de la Gallina, en el mencionado término municipal. Según el autor, las labores de roturación llevadas a cabo en esta zona originaron la aparición de “fragmentos de recipientes cerámicos, una pintadera, gánigos y una cuchara de pala” (1949: 155). Restos con esta procedencia no figuran entre los fondos del museo ni en la colección particular del párroco donada a la sociedad científica por su sobrino. En cualquier caso, se trataría de una de las escasas alusiones



a la presencia de matrices en espacios sepulcrales, cuyas circunstancias de hallazgo, al igual que sucede con las restantes documentadas en entornos de esta naturaleza, están llenas de incertidumbres⁵⁷. Los vestigios tumulares del barranco de la Gallina, junto con los documentados por el comisario provincial en el Cascajo de Belén (S. Jiménez, 1952) o Maipés de Jinámar (S. Jiménez, 1960b), debieron de constituir una importante necrópolis, delimitada, al menos en parte, por un muro de piedra, y levantada mediante el aprovechamiento de las escorias volcánicas que conforman la geografía del enclave. De ella apenas si quedan vestigios en la actualidad, debido a la extracción de picón e intensa industrialización de la zona (AMC/AMC 1371).

En definitiva, uno de los problemas más acuciantes que durante la época de actuación del comisariado afectaría a las pintaderas, y por extensión al resto del registro arqueológico, viene dado por la pobreza de información contextual, que no es sino el resultado de la escasa cualificación arqueológica de quienes estaban al frente de las comisarías provincial y local, una carencia que en muchos casos fue la norma de estos cargos para el resto de España.

3.4. LAS PINTADERAS EN EL MARCO DE LOS NUEVOS PROCEDIMIENTOS DE TRABAJO ARQUEOLÓGICO

Es a finales de los años 60 cuando empieza a tomarse conciencia de las deficiencias de los trabajos arqueológicos abordados hasta entonces. La significación de los materiales empieza a entenderse ahora en relación con el entorno arqueológico en el que se recuperan, poniéndose en marcha unas intervenciones más rigurosas. Esta situación vino especialmente impulsada por la creación del Departamento de Arqueología y Prehistoria de la Universidad de La Laguna, por cuanto implicó la formación de profesionales que conocían de primera mano las metodologías y los sistemas de trabajo más adecuados. Sin duda, esta circunstancia representó un importante cambio en la práctica arqueológica con respecto a las décadas anteriores, dando lugar a un enriquecimiento de la información obtenida de los yacimientos y materiales exhumados.

En la provincia de Las Palmas una mayoría de las intervenciones realizadas en los años setenta fue promovida por El Museo Canario⁵⁸. Ello fue posible, de una parte, a

57 Tal vez este hallazgo sea el mismo que el referido por el comisario local en un artículo publicado con anterioridad, en el que señala la aparición de una pintadera en “una sepultura de Telde” (1944: 23).

58 La presencia del director general de Bellas Artes, José Miguel Alzola, entre los miembros de la directiva de El Museo Canario es un elemento de especial relevancia en el protagonismo que en estos momentos tiene la institución en el desarrollo de diversas actividades arqueológicas. La consulta de las actas de la Junta Directiva del museo en estos años pone de manifiesto la preocupación no solo por el desarrollo de excavaciones arqueológicas sino también por la conservación y protección de los yacimientos conocidos.



raíz de la creación en su seno de una comisión de arqueología. En el acta de la sesión de la Junta Directiva de 17 de marzo de 1971 se aprobaron y constituyeron una serie de “comisiones auxiliares de trabajo” integradas por socios y directivos. Entre ellas se encontraba la Comisión de Prehistoria y Etnografía –también conocida como comisión de arqueología– integrada por José M. Alzola, Manuel Hernández, Carlos Bosch, Lothar Siemens y Jesús Cantero. Su función era la de desarrollar “trabajos de campo y gabinete, ordenará las colecciones de los almacenes, renovará el etiquetado de las vitrinas, etc. (...)” (AMC/AMC LAJDMC n.º 9, sesión 14-XI-1973, f. 111), así como también la elaboración de una carta arqueológica de Gran Canaria, que supuso “la visita y estudio de los yacimientos conocidos, así como la exploración de zonas poco frecuentadas”.

Los trabajos de prospección llevados a cabo por esta comisión permitieron la identificación de algunos enclaves arqueológicos hasta el momento desconocidos, paralelamente a la recogida de evidencias arqueológicas de superficie. El yacimiento de Solana del Pinillo constituye un buen ejemplo de ello. Este poblado troglodita ocupa ambas márgenes del barranco de igual nombre, tributario del barranco de Siberio, en el sector sur de la cuenca de Tejeda. Está conformado por cuevas de habitación y abundantes graneros ubicados en la ladera derecha del barranco, y cuevas funerarias en la opuesta. El reconocimiento de este enclave por parte de la comisión supuso la recogida de diverso material de superficie, entre el que se encontraba un fragmento de pintadera (n.º de inventario 2805) (Comisión de Arqueología de El Museo Canario, 1974). Sin embargo, la ausencia de cualquier información sobre estas intervenciones imposibilita atribuir una ubicación espacial a esta pieza, no pudiendo determinar el ambiente arqueológico al que estaba asociada (cuevas de habitación, graneros, etc.).



Fig. 3.10. Poblado de La Solana del Pinillo (Tejeda)



Pero además de los trabajos realizados por la comisión, el museo impulsó y dirigió también actuaciones arqueológicas mediante la concesión de becas y partidas presupuestarias a arqueólogos recién licenciados, miembros del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de La Laguna en unos casos y de universidades de la península en otros, para la ejecución de excavaciones y la elaboración de la carta arqueológica de Gran Canaria (si bien el desarrollo de esta última fue parcial). Ejemplos de ello fueron las excavaciones abordadas en Guayedra (Agaete) por Celso Martín de Guzmán, en el barranco de Guayadeque a cargo de Mauro Hernández Pérez, en Los Caserones (La Aldea de San Nicolás) a cargo de M.^a de la Cruz Jiménez, o en La Restinga (Telde) por Juan Francisco Navarro⁵⁹.

De entre estas actuaciones son de destacar las desarrolladas en Majada de Altabaca (Valle de Guayedra, Agaete) y Los Caserones (La Aldea de San Nicolás), por cuanto que en ellas tuvo lugar la recuperación de matrices.

Por lo que al primer yacimiento se refiere, se trata de un poblado de superficie ubicado en un promontorio en la margen derecha de la confluencia de los barranquillos de Altabaca y Caideros. Sebastián Jiménez, al realizar excavaciones en la zona entre finales de 1959 y comienzos de 1960, llega a contabilizar una veintena de estructuras de piedra, y llama la atención sobre la abundante presencia de malacofauna en superficie, además de la cual documenta industria lítica (especialmente fragmentos de molinos y morteros) y fragmentos de recipientes cerámicos.

Fue Celso Martín de Guzmán quien abordaría diversas campañas de prospecciones y excavaciones entre 1977 y 1981, en las que identifica hasta cinco construcciones de piedra seca con carácter de habitación. En 1977 excava dos estructuras. En la primera (EH-1), con una planta de tendencia cruciforme, exhuma una pintadera (n.º de inventario 3114), pero la falta de datos precisos en torno a la excavación de esta unidad impide conocer cualquier otra información arqueológica sobre la pieza⁶⁰.

59 “Se acuerda librar las siguientes cantidades: para la de Guayadeque, 60.000 pesetas a favor del profesor Mauro Hernández Pérez; 25.000 para la de Guayedra, a favor de don Celso Martín de Guzmán y 30.000 para sufragar los gastos de planos y dibujos de cerámica de la excavación de Jinámar” (AMC/AMC LAJDMC, n.º 9, sesión del 3-IX-1976).

60 En cierta medida, este sesgo puede explicarse por el interés, vigente aún, de identificar a través del registro arqueológico la existencia de grupos cultural y racialmente diferenciados en la prehistoria de Gran Canaria: aquél que desarrolla su vida en cuevas y el que construye estructuras de piedra para vivir y depositar a sus muertos. En este sentido, el valle de Guayedra proporciona a C. Martín una fuente de estudio para tales planteamientos. Esta podría ser una de las razones que llevan al arqueólogo a poner el acento en los materiales que identifica en uno y otro ambiente, como recursos desde los que justificar la existencia de diferentes “patrones culturales” o grupos étnicos, dejando de lado otros datos informativos que hoy por hoy se consideran imprescindibles para la reconstrucción histórica de estas poblaciones. De ahí que en muchos casos encontremos que interesa por encima de cualquier otro aspecto, ofrecer una relación comparativa de los materiales recuperados en contextos trogloditas de una parte y de estructuras de superficie de otra.



Por lo que respecta a la construcción que él designa con el número 2, donde recoge el ejemplar 3040, halla los restos de dos hogares, a los que se asocia una destacada presencia de malacofauna. Además de ello, ofrece la relación de otros artefactos y ecofactos recogidos en el interior de esta construcción: restos óseos de ovicápridos, recipientes cerámicos e industria lítica entre la que se incluyen molinos circulares y naviformes. De esta forma, y suponiendo que la pintadera no fuera producto de un depósito secundario, podríamos afirmar su relación con un contexto doméstico.

Otra nueva campaña de excavación en el año 1978 saca a la luz una tercera estructura (EH-3) de tendencia circular, en la que se distinguen dos niveles arqueológicos correspondientes a otros tantos momentos de ocupación. Es en el designado por Celso Martín como nivel arqueológico “A” donde documenta una pintadera (n.º de inventario 3188) junto con restos de recipientes cerámicos, material lítico (lascas y pico), malacofauna y evidencias óseas de ovicápridos y suidos. A juzgar por la posición estratigráfica, este nivel se correspondería con el segundo momento de ocupación de la estructura.

La información generada en torno a los trabajos de campo desarrollados a lo largo de estas dos campañas muestra contradicciones en torno a la procedencia de una cuarta pintadera (n.º de inventario 3206), ya que en unos casos su hallazgo se sitúa en la estructura número 1 (C. Martín, 1982 y referencia signada en la pieza) y en otros en la 3 (C. Martín, 1980).

Una información arqueológica más detallada y completa se observa ya en las publicaciones relativas a las campañas de excavación de 1980 y 1981 realizadas en el mismo yacimiento, en las que se identifica una cuarta construcción de piedra seca y planta cruciforme (E-4). Bajo un primer nivel de revuelto, con diverso material arqueológico, se hallaron restos de maderas quemadas que el autor hace corresponder con el desplome del techo ocasionado por un incendio, el cual originaría el abandono de la vivienda. Levantados los restos de este desplome se documentó el suelo de ocupación, en el que fue identificado un hogar al que estaba asociada una microcerámica y, “perfectamente contextualizado (...) un sello-pintadera [n.º de inventario 3074], en terracota, de diseño circular con apéndice y que se encontró prácticamente en el centro de la vivienda” (C. Martín, 1982: 307). Además de estos registros, fue también exhumado un repertorio muy similar al observado para las otras construcciones de superficie: fragmentos de un molino naviforme y piezas cerámicas. Fuera de la vivienda y próximos a su entrada y paredes se localizaron un fragmento de ídolo antropomorfo, industria ósea y un fragmento de pintadera (n.º de inventario 3211). También en el exterior de esta cuarta estructura fue recuperada otra matriz (n.º de inventario 3060).



Fig. 3.11. Pintadera hallada en una casa de piedra del poblado Majada de Altabaca (Valle de Guayedra, Agaete) (n.º de inventario 3074)

En definitiva, son siete las pintaderas aportadas por los trabajos arqueológicos desarrollados en el poblado de Majada de Altabaca, algunas de las cuales, tal y como se ha expuesto, fueron exhumadas en posición primaria en contextos domésticos.

Para este yacimiento arqueológico se dispone de dataciones obtenidas a partir de las vigas parcialmente carbonizadas de la techumbre de la construcción 4 y de los carbones vegetales del hogar de la número 3⁶¹, correspondientes a los mismos niveles donde fueron documentadas las pintaderas de ambas estructuras. Los análisis de carbono 14 arrojaron unas fechas de 770 d.C. y 1250 d.C. respectivamente. Se trata de un dato que nos estaría hablando de un uso prolongado de este poblado, pero también de un extendido empleo en el tiempo de unas piezas como las pintaderas.

Por lo que respecta al yacimiento de Los Caserones (La Aldea de San Nicolás), fue entre 1977 y 1978 cuando las profesoras de la Universidad de La Laguna María de la Cruz Jiménez Gómez y María del Carmen del Arco Aguilar desarrollaron una serie de prospecciones y excavaciones enmarcadas dentro de un proyecto de investigación que tenía por objeto el “estudio sistemático del poblamiento aborigen de esta zona [La Aldea de San Nicolás]” (M.^a C. Jiménez y M.^a C. del Arco, 1984). Los Caserones constituye un núcleo de ocupación conformado por estructuras de carácter doméstico elaboradas en piedra seca y una necrópolis tumular. Una de las primeras descripciones de este asentamiento corresponde al conservador del museo Víctor Grau-Bassas, quien, en el marco de las exploraciones arqueológicas que empezaban a desarrollarse a finales del siglo XIX, visita el yacimiento y ofrece una idea de la importante extensión que debió de

61 Las dataciones radiocarbónicas fueron realizadas en el Laboratorio de Geocronología “Rocasolano” (C. Martín, 1982).



ocupar: “Allí se reconoce la existencia de un pueblo muy numeroso: allí aparecen las construcciones que he venido llamando goros, pero de mayor tamaño (10 y 12 metros) y en número que yo estimo de 800 a 1.000 (...) ocupan una considerable extensión que yo calculo en dos kilómetros cuadrados a la margen derecha del barranco desde su orilla hasta el pie de las montañas del Carrizo (...). A la margen izquierda del barranco y a la altura de las construcciones antedichas y muy arrimados al risco se encuentran multitud de sepulturas construidas con cierto esmero pero iguales a las de Mogán (...). Los materiales empleados son las lajas. Hay bastantes visibles pero un gran número deben estar cubiertas por los desprendimientos de la colina superior” (1980: 41).



Fig. 3.12. Dibujo del poblado de Caserones (La Aldea de San Nicolás, Gran Canaria), realizado por Víctor Grau-Bassas a finales del siglo XIX (AMC/VGB)

La riqueza arqueológica que se deduce de ese texto ha llegado hasta nuestros días considerablemente mermada como consecuencia de las actividades agrícolas y del imparable proceso urbanístico al que se ha visto sometida la zona desde aquella época. De hecho, ya Sebastián Jiménez, en la década de 1940, contabilizaría un número muy inferior al indicado por Grau-Bassas: “más de 87 ruinas de viviendas de estructura ciclópea, en su mayoría encallejonadas”. Los trabajos de M.^a C. Jiménez y M.^a C. del Arco permitieron identificar únicamente cuatro casas de piedra y cuatro túmulos, reconociendo



la existencia de otros restos que podrían corresponder a más construcciones. De ellas se excavaron dos viviendas y otros tantos túmulos⁶².

Por lo que a las casas se refiere, presentaban una planta cruciforme en el interior y oval en el exterior, distinguiéndose diferentes niveles de ocupación desde época aborígen hasta el período de conquista y colonización castellanas, como se dedujo de un hallazgo numismático del siglo XV y de la presencia de restos de cerámica de importación. En el nivel prehispánico fue documentado un hogar central y se exhumaron unos registros materiales muy similares a los identificados en otras áreas de habitación: recipientes cerámicos, industria lítica y fauna terrestre y marina. Sabemos también que en el proceso de los trabajos desarrollados en las viviendas y en el designado como “túmulo 1” se recuperaron hasta cuatro pintaderas. Sin embargo, la información ofrecida sobre el hallazgo de las mismas es ciertamente confusa, hasta el punto de no poder determinar con seguridad si su origen debe situarse en las viviendas, en el túmulo o en los alrededores de estas construcciones. Por una parte, en el inventario elaborado por M.^a C. Jiménez de los materiales exhumados a lo largo de dos campañas tan solo se hace referencia a dos pintaderas (siendo una de ellas un fragmento) recuperadas en el “Túmulo nº 1” de Los Caserones (excavado en 1978), no existiendo en la relación de materiales de las casas 3 y 4 (excavadas durante las campañas de 1977 y 1978) ninguna alusión al hallazgo de este tipo de piezas. Ello entra en contradicción con el número de sellos que se depositan en el museo procedentes de esta intervención, que asciende a una pintadera completa y 3 fragmentos. Resulta imposible, por otra parte, identificar cuáles de ellas corresponden a las dos que según el inventario fueron identificadas en el túmulo nº 1⁶³.

Esa confusión no parece aclararse tampoco en el artículo que las autoras dedican a los ídolos y pintaderas de La Aldea (1984), ya que al referir la procedencia de estas piezas tan solo indican, en unos casos, el número de la zona en la que fueron descubiertas –sin explicación previa del espacio físico al que corresponde ese dígito–, el año de la campaña y si se trata de un hallazgo de superficie⁶⁴.

Solamente cabría plantear, ciñéndonos a una cuestión de toponimia y tratando de dar un poco de luz a esta situación, que, dado que la campaña de 1977 se centra en dos casas de piedra de Los Caserones y en un túmulo ubicado en la zona conocida como Lomo de

62 Además de un tercer túmulo ubicado en un área próxima conocida como Lomo Granados.

63 En contraste con lo señalado en dicho inventario, las publicaciones elaboradas en torno a la excavación del túmulo de Los Caserones (M. García, 1977-1979; M.^a C. Jiménez y M.^a C. del Arco, 1977-1979) no hacen referencia en ningún caso a la presencia de sellos entre los hallazgos efectuados tanto en los niveles superficiales como en aquéllos propiamente arqueológicos.

64 Así, la única información que ofrecen de tales pintaderas se reduce a que la n.º 30752 fue hallada en “Los Caserones. Aldea de San Nicolás. Campaña de excavaciones 1978, zona 2”; la n.º 30750 en “Los Caserones. Aldea de San Nicolás. Zona 1, hallazgo de superficie, campaña 1977”; la n.º 30751 en “Los Caserones. Aldea de San Nicolás. Hallazgo de superficie, campaña 1977”; y finalmente la 30753 en “Aldea de San Nicolás. Campaña de excavaciones 1978”.



Los Caserones, y que, según las autoras, las dos pintaderas halladas durante la campaña de ese año (n.º de inventario 30750 y 30751) procedían de “Los Caserones” y no de “Lomo de Los Caserones”, entonces dichos sellos debieron de ser recuperados en el ambiente de las casas de piedra que se excavan. En la misma línea, cabría deducir que dos pintaderas que ellas señalan procedentes de la campaña de 1978 podrían ser las correspondientes al nivel 1 del túmulo 1 de Los Caserones⁶⁵.

Tras esta intervención, en las décadas de 1980 y 1990 se llevan a cabo nuevas actuaciones en la zona, como la excavación del túmulo de Lomo Granados (M.^a C. Jiménez, J.C. Hernández y A. Valencia, 1992-1993), prospecciones con ocasión de la elaboración de la carta arqueológica de La Aldea de San Nicolás (AMC/AMC 1369), etc. Pero de entre ellas hay que destacar las excavaciones desarrolladas en dos campañas, entre los años 1998 y 1999, bajo la dirección de José M.^a Domínguez Peña y otros, ya que durante estos trabajos vuelven a exhumarse algunas pintaderas. Las labores consistieron en la limpieza de las dos casas que habían sido excavadas con anterioridad por M.^a de la Cruz Jiménez y M.^a del Carmen del Arco, y en la excavación de los testigos que habían dejado en su interior. Así, a la campaña del 98 corresponde un fragmento de pintadera recogida en superficie en los alrededores del yacimiento (n.º de inventario 29795). La del 99 se centró en la construcción designada como n.º 4, recuperando un fragmento de pintadera en el estrato superficial del testigo que se encontraba adosado a la esquina noroeste de la estructura (n.º de inventario 29796). Si bien estamos ante un hallazgo de superficie, sí podemos decir que, igual que en otros casos aquí expuestos, el resto de pintadera parece estar asociado, por su ubicación, a un ambiente doméstico.

Las numerosas intervenciones arqueológicas a las que se ha visto sometido el yacimiento de Los Caserones han permitido también contar con una relativamente amplia serie de dataciones. En concreto, las fechas por radiocarbono obtenidas sobre restos de madera para dos viviendas y construcciones tumulares de Lomo Granados (M.^a C. Jiménez, J.C. Hernández y A. Valencia, 1992-1993) y Los Caserones (M.^a C. del Arco et al., 1977-1979; E. Martín, 2000)⁶⁶ sugieren un uso dilatado de este entorno por parte de sus habitantes

65 De cualquiera de las maneras, según el inventario de materiales de la excavación del túmulo 1 de Los Caserones, las pintaderas supuestamente halladas en él corresponden al nivel 1, definido por las autoras como “una capa de derrumbe de piedras procedente de la estructura constructiva del monumento”, en el cual se constata “la presencia de unos restos que evidencian el asentamiento de gentes más modernas, posteriores, extrañas, y que parecen desconocer el significado real de la construcción. Y ello lo constatamos en base al hallazgo, en este nivel de derrumbe, de un conchero, asentado sobre una estructura funeraria (...) así como al hallazgo de cinco monedas de igual filiación a las localizadas en la casa 3 de la misma zona, donde ocupan también niveles superiores correspondientes a éste del túmulo” (M.^a C. Jiménez y M.^a C. del Arco, 1977-1979: 51). De acuerdo con ello, las dos pintaderas halladas en este ámbito tumular podrían no estar directamente vinculadas a dicha estructura.

66 Las dataciones de las dos viviendas fueron, respectivamente, 1890±150 AP (250 cal. a.C.-450 cal. d.C.) y 1080±110 AP (680-1170 cal. d.C.). La datación del túmulo de Lomo Granados dio un resultado de 1700±100 AP (110-560 cal. d.C.) y el de Los Caserones 1140±100 AP (660-1050 cal. d.C.).



prehispanicos. A la intensidad temporal y espacial de su ocupación debieron de contribuir las propias condiciones biogeográficas, especialmente favorables para una economía de marcado carácter agrícola como la que parece caracterizar a la población preeuropea de Gran Canaria. Si bien es cierto que no podemos asociar ninguna de las piezas de barro referidas a un nivel concreto de ocupación datado, no deja de ser tentador ver en estas piezas un uso tan prolongado como el del yacimiento en el que se inscriben.

Para finalizar este apartado, cabe citar el hallazgo fortuito, en 1980, de restos óseos humanos en unas cuevas del barranco Guinguada. Comunicado el descubrimiento a El Museo Canario, éste emprende la prospección de la zona y la excavación de algunas de las oquedades funerarias. La inspección permitió reconocer la existencia de lo que debió de ser un importante poblado aborigen, al que los autores de los trabajos designan como conjunto Guinguada-Las Huesas, ubicado en la margen derecha del mencionado barranco, en una zona relativamente próxima a su desembocadura. Está integrado por una necrópolis en cuevas y solapones naturales –de los que llega a contabilizarse hasta un número de treinta–, y por agrupaciones de cavidades naturales y artificiales de habitación, en cuyo interior se abren silos y alacenas. A todo ello hay que sumar la presencia de estructuras de piedra seca que, en función del registro en ellas aparecido (M. Adolfo Manso, 1975-1976), pudieron haber tenido un uso doméstico. La existencia de este asentamiento se conoce ya desde finales del siglo XIX, pues Diego Ripoche hace alusión a unas cuevas aborígenes en Las Huesas (1880)⁶⁷.

Entre las áreas de carácter habitacional, sin duda destaca el conjunto de El Drago, formado por 24 cavidades excavadas en la toba y distribuidas en diferentes pisos. Su constante reutilización hasta fechas no muy lejanas ha tenido como consecuencia la pérdida de los depósitos arqueológicos existentes en su interior. Es en las laderas inferiores de ese asentamiento, que actuaron como vertederos, donde las prospecciones efectuadas por El Museo Canario permitieron recuperar diverso material, entre el que figuraban fragmentos de recipientes cerámicos y una pintadera (n.º de inventario 3145). El yacimiento debió de ofrecer un registro arqueológico más rico a juzgar por la información oral recogida de algunos mayores de la zona que habían reutilizado las cavidades, ya que “recordaban los hallazgos de pintaderas, idolillos y vasijas de barro, tanto en el interior de las cuevas como en los vertederos de las mismas” (J. Cuenca y C. García, 1980-1981).

67 René Verneau también alude indirectamente a este conjunto arqueológico cuando, al hacer referencia a las formas de sepultura, indica la existencia de “inhumación en hoyos excavados en plena tierra; por ejemplo D. Ripoche los constató en Las Huesas” (2005: 95).

3.5. INVENTARIOS ARQUEOLÓGICOS, INTERVENCIONES Y HALLAZGOS CASUALES ENTRE FINALES DEL SIGLO XX Y PRINCIPIOS DEL XXI

Los cambios experimentados en la arqueología canaria desde finales de los 60 han afectado también a otro aspecto del patrimonio como es la gestión de su conservación. Efectivamente, a partir de esas fechas la preocupación por la protección de los testimonios arqueológicos se materializa en la puesta en marcha de una serie de medidas cuyo desarrollo y aplicación se irán intensificando a lo largo del tiempo. Así, empezando la década de 1970 se asiste a la ejecución de proyectos de acondicionamiento y cerramiento como los de la Cueva Pintada, La Guancha o el Cenobio de Valerón, entre otros.

Éste último interesa ahora, especialmente, porque con fecha de 1972 entra en El Museo Canario una pintadera originaria de dicho enclave (n.º de inventario 3142), sin que hoy se conserve ningún otro dato sobre la misma. Sabemos que un año antes se había iniciado la restauración de este granero colectivo, que tenía por objeto la adecuación del acceso al yacimiento. Según una información recogida por la Comisión de Arqueología de El Museo Canario en su artículo *Inventario de yacimientos rupestres de Gran Canaria* (1974), José Naranjo Suárez –oficial preparador de El Museo Canario desde 1940⁶⁸– realiza, con ocasión de esas obras de mejora, una excavación de la que exhumó abundante material: “en un relleno de tres metros se extrajeron numerosos molinos y morteros, apreciándose así mismo patellas, carbón, etc.” (1974: 209). Dada la coincidencia de fechas, cabría pensar que la pintadera que pasa a formar parte de la sociedad científica en 1972 procedente del Cenobio fuera documentada por el conservador durante el desarrollo de su intervención arqueológica.

Al tiempo, la creciente preocupación por la protección de los yacimientos existentes en las islas da lugar a partir de los años 80 a una intensificación de las actividades dirigidas a la documentación e identificación de la composición de ese patrimonio⁶⁹. En otras palabras, se toma conciencia de la necesidad de conocer para poder proteger. Es así como en las décadas de 1980 y 1990 se asiste al desarrollo de numerosos proyectos de elaboración de cartas arqueológicas y planes especiales, que se convierten en las herramientas de gestión y preservación del patrimonio arqueológico⁷⁰.

68 Como se apuntó en páginas anteriores, desde 1932 José Naranjo ya se encontraba vinculado laboralmente a El Museo Canario como ayudante y auxiliar preparador (AMC/AMC LAJDMC n.º 4, sesión 12-XI-1932).

69 Tal y como apunta Belén Martínez Díaz, la Ley de Patrimonio Histórico Español de junio de 1985 fue un claro reflejo del inicio de “una nueva etapa para la protección del Patrimonio Arqueológico y para el desarrollo de la Arqueología en nuestro país” (2002: 224).

70 Si bien es en la década de 1970 cuando se elaboran las primeras cartas arqueológicas desde el Departamento de Arqueología de la Universidad de La Laguna, éstas no tenían como prioridad servir de instrumento de protección del patrimonio, sino que estaban preferentemente orientadas a profundizar en el conocimiento del pasado aborígen.



De esta forma, la creación en el seno de El Museo Canario de un Servicio de Arqueología a mediados de la década de 1980 se tradujo en el encargo, por parte del Gobierno de Canarias primero y del Cabildo de Gran Canaria después, de la realización de cartas arqueológicas y planes especiales de diversos términos municipales y áreas geográficas de la isla de Gran Canaria. Estas labores dieron lugar a la recogida de algunas producciones aborígenes, entre las que figuraban pintaderas.

Un ejemplo de ello lo constituye el Plan Especial de la Cuenca de Tejeda, que significó el inventario de los yacimientos arqueológicos comprendidos en dicho entorno y, en ocasiones, la recogida de aquel material de superficie que, por su exposición, sufría riesgo de desaparecer. Éste último es el caso de un fragmento de pintadera (n.º de inventario 36871) recuperado en una de las oquedades de un granero del poblado de La Candelaria, en la base de la Mesa de Acusa. Las cuevas que integran este enclave se distribuyen en dos niveles con usos diferenciados, estando en el superior los espacios de carácter funerario y de almacenamiento. Éste último está formado por un conjunto de más de una decena de cavidades artificiales abiertas en el interior de un solapón natural, conservando, varios de los silos, orificios y ranuras que indican el empleo de cierres. Una de las cavidades, ubicada en la zona central del granero, presenta la particularidad de estar decorada mediante un punteado blanco sobre fondo negro (conocida por ello como Cueva de las Estrellas), abriéndose en su suelo varias cazoletas⁷¹. Es en un silo próximo a ésta última donde, con ocasión de los trabajos de elaboración del plan especial, se recuperó en superficie el referido fragmento de pintadera, además de restos de cerámica y argamasa, ésta última igualmente presente en paredes y techo.



Fig. 3.13. Cueva de las Estrellas (Acusa, Artenara)

71 Esas características han llevado a sugerir un significado cultural para la Cueva de las Estrellas.



También en este mismo período de la década de los 80 pasan a formar parte de los fondos del museo cuatro nuevas matrices provenientes del entorno de Tirma, si bien se desconocen los procedimientos de su hallazgo. La documentación relativa a ellas existente en la sociedad científica (AMC/AMC 1251) indica que una (n.º de inventario 3068) fue hallada en Tirma, sin especificación del yacimiento concreto de origen dentro de ese amplio complejo arqueológico, ingresando en el museo en el año 1983. Las otras tres proceden de Las Casillas de Tirma, y pasan a formar parte de los fondos de la institución en 1983 (n.º de inventario 3058) y 1986 (n.º de inventario 2823 y 2824)⁷².

La zona arqueológica de Tirma se encuentra ubicada en el litoral de Artenara y está integrada por un destacado número de vestigios arqueológicos: casas de piedra, túmulos, cuevas de habitación y funerarias, así como otras construcciones de posible carácter cultural. Las primeras referencias al topónimo de Tirma aparecen recogidas en las fuentes etnohistóricas, en las que se define como un lugar de carácter sagrado. La zona fue visitada a finales del siglo XIX por Víctor Grau-Bassas, quien documenta “en las faldas de la montaña de Tirma (...) bastantes vestigios de casas canarias hasta el número de 19, pero muchas de ellas han desaparecido bajo modernas construcciones” (1980: 54).

Entre los diversos yacimientos arqueológicos que integran el complejo, cabe destacar aquí el conocido como Casillas Canarias, por ser éste el enclave de procedencia de parte de la serie de pintaderas a las que antes hacíamos mención. Está conformado por más de una veintena de estructuras de piedra seca con carácter de habitación y, vinculadas a ellas, construcciones tumulares. En el contexto de las casas abundan, en superficie, las evidencias materiales características de las áreas destinadas a usos domésticos: recipientes cerámicos, industria lítica tallada y fauna terrestre (ovicápridos) y marina.

En definitiva, solo cabe indicar que para las pintaderas recuperadas en este enclave carecemos de información sobre el área concreta del hallazgo: casas de piedra, túmulos, alrededores del yacimiento...

Quizá uno de los principales problemas a los que se ha enfrentado en los últimos años el patrimonio arqueológico haya sido el intenso crecimiento urbano. En muchos casos las obras públicas y privadas se han proyectado sobre áreas de valor patrimonial,

72 En este asentamiento aborigen de Las Casillas se construyó la casa de uno de los guardas de Tirma. Esta y otras obras levantadas a su alrededor afectaron gravemente al yacimiento. En una visita que en 1985 realiza a la zona el entonces inspector de patrimonio del Gobierno de Canarias, encontró que la familia del guarda conservaba una serie de ídolos y pintaderas hallados por ellos durante los procesos de remoción de tierra (Proyectos Patrimoniales, 2001). Desconocemos si estas piezas llegaron a entrar en el museo. De ser así, algunas de las pintaderas que en la colección de esta institución proceden de Las Casillas de Tirma corresponderían a esa serie. Éste podría ser el caso de las registradas con los números 2823 y 2824, ya que en el inventario de las mismas se recoge como fecha de entrada el año 1986.

circunstancia que ha originado la puesta en marcha de una arqueología de urgencia que trata de paliar las negativas consecuencias de tales actuaciones. De hecho, casi podríamos afirmar que una buena parte de los trabajos que entre fines del siglo XX y principios del XXI se han desarrollado tienen un carácter de “salvamento”. Este panorama queda perfectamente reflejado en la creación de un marco legal que regula tales situaciones (Ley 16/85, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español y Ley 4/1999, de 15 de marzo, de Patrimonio Histórico de Canarias). La concienciación social de preservación de los vestigios históricos y la normalización legal de las situaciones descritas han hecho que el hallazgo casual de los mismos en áreas objeto de remociones del terreno ya no quede, en una parte mayoritaria de los casos, silenciada, sino que se proceda a su puesta en conocimiento de las autoridades competentes, viéndose de esta forma asegurada la salvaguarda de la información histórica que representan tales evidencias.

Un ejemplo que debe traerse a colación, por haber proporcionado algunas de las piezas objeto de este trabajo, es el de El Tejar. Se trata de un enclave arqueológico localizado en la margen izquierda del barranco Guiniguada. Fue puesto al descubierto en 1987 por el propietario del solar donde se ubica, quien, al realizar unas labores de acondicionamiento del terreno, sacó a la luz algunos restos arqueológicos entre los que se encontraban dos pintaderas. Informado El Museo Canario, las obras quedaron paralizadas.

Es posible que las dos pintaderas halladas en ese momento se correspondan con las registradas con los números 7838 y 11042, ya que, según los inventarios de la Comisión y del Servicio de Arqueología de El Museo Canario (AMC/AMC 1243), ambas procedían de “El Tejar. La Angostura” y entraron en el museo un año después del descubrimiento de dicho enclave, en 1988, teniendo como información adjunta que se trataba de un material de superficie.

En 1997, la entonces Área de Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria encargó la ejecución de una intervención en la zona, al objeto de documentar la potencialidad arqueológica. Los trabajos, dirigidos por las arqueólogas Rita Marrero y Milagrosa García, permitieron evidenciar la existencia de dos estructuras de piedra seca –una de tendencia circular– y abundante material prehistórico en niveles de revuelto: cerámica, fauna (fundamentalmente ovicápridos), industria lítica y una pintadera (n.º de inventario 29619). Ésta última aparece en la primera de las cuatro tallas que se distinguen por encima de la construcción circular. No se llega, sin embargo, a conclusiones claras en cuanto al carácter prehistórico de las alineaciones de piedra ni en cuanto a la procedencia del material mueble hallado, planteándose incluso la posibilidad de que la presencia de éste último fuera producto del aporte de tierras de otras zonas al solar (R. Marrero y M. García, 1997).

La situación descrita llevó a una nueva campaña de excavaciones por parte de

la empresa *Tibicena* en 2001, que perseguía aclarar la adscripción cultural del enclave (A. Ascanio et al., 2004). Entre los niveles identificados conviene detenernos en el superficial, por cuanto de aquí proceden también las evidencias materiales recuperadas en 1997. En él se observó que los materiales arqueológicos (cerámicas, industria lítica...) se mezclaban con materiales sub-actuales, con orientaciones que apuntaban a una remoción de este nivel, y que los autores atribuyen a las “sorribas agrícolas, ya que el mismo yacimiento se encuentra en un antiguo bancal agrícola”. Se trata, por tanto, de un nivel “relacionado con labores agrícolas de abancalamiento que se produjeron en esta zona a finales del siglo XIX y principios del XX”. En este sentido cabría plantear que el material de revuelto documentado también en la anterior campaña (entre el cual recordemos que había aparecido una pintadera) respondería no tanto a un aporte de tierras foráneas, como se propuso en un principio, sino más bien a la simple alteración del yacimiento como consecuencia de las remociones del terreno.

Lo cierto es que los trabajos permitieron confirmar la filiación prehispánica de parte de las hiladas de piedra sacadas a la luz en la anterior campaña, llegando a documentar hasta tres estructuras.

La excavación se centró en una de las construcciones, que mostraba morfología circular y a la que se adosaba otra que, aunque afectada por la obra de una carretera, parecía estar definida por la presencia de alcobas laterales. Las características presentadas por la primera unidad y la naturaleza y relaciones espaciales del material que albergaba en su interior, tal vez estuvieran hablando de un espacio relacionado con actividades de producción alimentaria, en el que la fauna doméstica tuvo un especial protagonismo.

Los resultados de estos trabajos conducirían, en el año 2002, a una segunda campaña por parte de la misma empresa con el objetivo de seguir profundizando en la significación histórica del enclave, recuperándose una nueva pintadera. Se excava ahora la segunda construcción identificada en la anterior intervención, documentándose un espacio que estaba, también, funcionalmente asociado a actividades de procesado de alimentos.

Las dataciones obtenidas por Carbono 14 para estas dos estructuras, sitúan su uso entre la segunda mitad del siglo VII y principios del XV (J. Morales, 2010).

Otro ejemplo de intervención arqueológica desarrollada a partir de un hallazgo casual son los sondeos efectuados por la empresa Arqueocanaria S.L. en el año 2003, en una parcela del área galdense de San Sebastián-Barrio del Hospital, donde las remociones de tierra para su urbanización sacaron a la luz restos arqueológicos (Arqueocanaria S.L., 2003). Los trabajos de campo pusieron al descubierto estructuras de piedra y abundante material de filiación prehispánica y, en menor medida, histórica, recuperándose dentro del primer grupo dos pintaderas (n.º de inventario 42901 y 42902). Las características de las evidencias documentadas apuntan a un uso doméstico de este espacio en época aborígen.



Junto a las intervenciones desarrolladas a raíz de hallazgos casuales, otras actuaciones abordadas en el marco de proyectos de investigación han aportado también pintaderas. Este es el caso de la excavación arqueológica que, en 1990, lleva a cabo Rosa Schlueter Caballero (2009) en una estructura de piedra que forma parte del conjunto arqueológico de Las Fortalezas, en Santa Lucía. Los materiales recuperados permiten atribuir un carácter doméstico a esta construcción, en cuyo interior, y en un nivel de revuelto, se recupera un fragmento de pintadera (n.º de inventario 42900).

Pese a todos los recursos puestos en marcha para la protección del patrimonio arqueológico (legislación, difusión de resultados de investigación, etc.), no han dejado de existir actuaciones que inciden negativamente en él, dando lugar a una alteración de enclaves arqueológicos que, ante todo, supone la desaparición de una fuente de información trascendental para el proceso de reconstrucción del pasado. Ello puede ejemplificarse con una situación que afecta directamente al material que estamos aquí estudiando. Con fecha de agosto de 1998 son depositados en El Museo Canario dos fragmentos correspondientes a igual número de pintaderas (n.º de inventario 32422 y 32423), hallados dentro de una bolsa junto con otro material en un solar de Almatriche. La pérdida de unos datos tan significativos como la procedencia de estos restos, la naturaleza del yacimiento del que formaban parte, las características del contexto en el que se encontraban depositadas... ha hecho que estas matrices pierdan gran parte de su valor como recurso de información histórica sobre la sociedad que las produjo.

Por las mismas razones aludidas, resultan también perniciosas aquellas recogidas de materiales en superficie realizadas al margen de cualquier proyecto de intervención arqueológica. Si bien es cierto que en muchos de los casos tales actuaciones están hechas sin otro propósito que el de intentar asegurar que ese material no desaparezca, su recogida por personas no cualificadas implica que la documentación que aportan sufra importantes carencias que hubieran podido evitarse de haber sido recuperadas con los criterios adecuados. En las últimas décadas la entrada de piezas en El Museo Canario por esta vía ha disminuido pero no cesado, siendo las pintaderas uno de los materiales afectados en ese sentido. Concretamente, en la última década del siglo XX y primera del XXI han ingresado por estos medios un total de 7 pintaderas, procedentes de Los Corralillos (Agüimes) (n.º de inventario 30767), Los Caserones y Lomo de Los Caserones (La Aldea de San Nicolás) (n.º 32421 y 29487), Barranco de Chamoriscán (San Bartolomé) (n.º 31035 y 31036), El Baladero (Telde) (n.º 29793) e Ingenio (Santa Lucía) (n.º 29485). En la reducida o ausente información arqueológica de estos sellos cabe detenernos ahora para poner de manifiesto, una vez más, las negativas consecuencias que para la reconstrucción del pasado prehispánico conlleva una recuperación de material arqueológico desprovista de la aplicación de unos sistemas de trabajo rigurosos y adecuados.

Así, para el caso del fragmento de Los Corralillos, la información oral facilitada por su hallador indica que fue encontrado en el año 1976 sobre el muro interior de una

cueva natural del enclave, “frente al roque Aguayro”.

Sobre el resto hallado en Los Caserones –yacimiento al que ya hicimos alusión por la recuperación de pintaderas en el curso de diversos trabajos arqueológicos– la forma de recogida del mismo imposibilita saber la localización original de la pieza, no pudiéndose determinar si se encontraba asociada al área de carácter habitacional o a la zona funeraria del conjunto arqueológico.

En cuanto a la pintadera de Lomo de Los Caserones, hay que señalar que esta toponimia alude al área funeraria del mismo conjunto arqueológico de Los Caserones, si bien al tratarse de un hallazgo de superficie, sin datos sobre su procedencia exacta, no es posible vincularla con seguridad a ningún contexto. Más aún si tenemos en cuenta que no puede descartarse la localización de estructuras domésticas en las proximidades de las construcciones funerarias.

Otros tres fragmentos de pintaderas –dos de ellos formando parte de una misma pieza– se localizaron junto con un fragmento de ídolo y otro de borde de recipiente cerámico, en una estructura de habitación de piedra seca en el barranco de Chamoriscán, en el término municipal de San Bartolomé de Tirajana, según información proporcionada por su hallador. Sin embargo, las prospecciones realizadas en este barranco para la elaboración de la carta arqueológica de San Bartolomé de Tirajana no documentaron la existencia en él de vestigios arqueológicos, razón por la que resulta imposible abordar ningún otro aspecto del yacimiento de procedencia de esas matrices. Únicamente cabe señalar la existencia en los alrededores de ese barranco de algunos conjuntos arqueológicos integrados por estructuras de piedra, concretamente en dos pequeños morros del área conocida como Monteleón y en el barranco de la Negra.

Una situación similar parece presentar la pieza hallada en superficie junto a una casa actual de Ingenio en Santa Lucía, espacio para el que la carta arqueológica de ese término municipal no registra la existencia de evidencias arqueológicas.

Por su parte, la pintadera procedente del enclave de El Baladero fue puesta al descubierto durante la realización de unas obras públicas en la calle Bailadero, que afectaron al yacimiento. Este conjunto, ubicado en el barrio histórico de San Francisco de Telde, está integrado por varias cuevas artificiales y una serie de canales y cazoletas, adscritas a lo que tradicionalmente se ha designado con el nombre de almogarén y por tanto entendidas como un espacio de fines culturales. Según el hallador, el sello apareció al pie de un muro de factura prehispánica levantado en el exterior de las cuevas, junto con material lítico y abundantes restos óseos de ovicápridos y suidos (F. Peinado).

Finalmente, la inventariada con el número 3148 procedería, según la relación de pintaderas de la década de 1980 (AMC/AMC 1251), de Casa Ayala (Las Palmas de Gran Canaria). Su inclusión en este inventario y la ausencia de la pieza en los elaborados con anterioridad a 1980, incluyendo el realizado por Celso Martín a fines de los 70 (1984),



situán su entrada en el museo entre finales de los 70 y los años de 1980⁷³. De acuerdo con los inventarios del museo de la década de 1980, junto a la pintadera se recogieron otros artefactos arqueológicos que por su naturaleza (abundantes fragmentos de recipientes cerámicos y fragmentos de molino) parecen estar indicando un contexto arqueológico, cuanto menos, no funerario. Si consideramos la ausencia de cualquier información en torno a la aparición de estos artefactos, no resultará demasiado arriesgado plantear que pudieran responder a algún hallazgo casual por parte de un particular, que finalmente fue depositado en la sociedad científica. Nuevamente nos enfrentamos a unos restos para los que se desconoce todo sobre el entorno arqueológico que los dota de significado.

Vemos, pues, cómo las formas de recuperación de todos esos hallazgos imposibilitan el acceso a cualquier información relativa a los contextos en los que se encontraban insertos.

Como ha quedado puesto de manifiesto a lo largo del recorrido que acabamos de ofrecer sobre el ingreso de las pintaderas en el museo y su procedencia, son muchas las lagunas que existen en torno a los contextos históricos en los que estas piezas fueron recuperadas. En unos casos, ello responde a que fueron exhumadas en períodos en los que los métodos de registro en las actuaciones arqueológicas quedaban en un segundo plano, obviándose, por consiguiente, una parte destacada de la información que el trabajo riguroso en el yacimiento es capaz de proporcionar. En otros, las pintaderas fueron recuperadas en niveles de superficie. Visto esto, entenderemos las dificultades que entraña la comprensión histórica de tales producciones.

Son, pues, escasas las matrices que han sido documentadas en contextos arqueológicos primarios. Sin embargo, un dato parece destacar: si consideramos estas últimas y las halladas en superficie, son los ambientes domésticos –principalmente espacios de habitación, aunque tampoco faltan los destinados al almacenamiento o graneros– aquellos a los que las pintaderas están vinculadas. Las únicas excepciones se corresponden con dudosas informaciones, como las proporcionadas por Sabino Berthelot o Hernández Benítez sobre el hallazgo de pintaderas en túmulos.

De otra parte, no parece tratarse de elementos escasos o aislados, al menos si nos atenemos a la cuantía de pintaderas proporcionadas por algunos yacimientos como Tara,

73 La fecha de ingreso puede precisarse más si acudimos a la memoria de actividades de El Museo Canario del año 1982, donde se indica la elaboración del inventario de materiales “que, procedentes en su mayor parte de excavaciones realizadas a partir de los años 30, se guardan en los depósitos de nuestro museo”. Entre los inventariados se encontraban la serie procedente de Casa Ayala (El Museo Canario, 1983). Por tanto, de acuerdo con lo arriba apuntado, podría situarse el ingreso de los materiales de Casa Ayala en el marco comprendido entre finales de los 70 (tras el inventario de Celso Martín) y primeros años de la década de los 80.

El Tejar, Los Caserones, Las Casillas de Tirma o Majada de Altabaca. Se trata, por tanto, de un material generosamente representado tanto en lo que se refiere a su dispersión geográfica como a su concentración en aquellos yacimientos en los que se registra su presencia. Se observa además cómo el volumen de matrices documentadas en cada núcleo de población va casi paralelo a la intensidad de ocupación del enclave. Parece, así, que nos enfrentamos a unos elementos que formarían parte de la cotidianidad de estas poblaciones, como semeja evidenciar también su frecuente asociación con series materiales a priori de carácter doméstico. Es probable que en estos aspectos puedan encontrarse elementos de juicio sobre los que explicar el papel histórico de las pintaderas entre los antiguos canarios.



Fig. 3.14. Mapa de Gran Canaria con indicación de procedencia de las pintaderas de barro cocido de El Museo Canario



4. Apuntes para una historia de la investigación sobre las pintaderas



4. APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE LAS PINTADERAS

Si hacemos un recorrido por la producción científica referente al pasado aborigen del archipiélago, apreciaremos que las pintaderas han sido un elemento recurrente en los estudios desarrollados, abordándose desde dos vertientes. Una de ellas ha de enmarcarse en el especial protagonismo que durante un dilatado período de tiempo se confirió a la reconstrucción del poblamiento preeuropeo. La presencia de matrices sirvió, junto a otros elementos del repertorio arqueológico, para establecer los orígenes y la secuencia de ocupación insular o, incluso, para justificar la arribada de grupos cultural y racialmente preeminentes. Así, desde que la arqueología comenzara su andadura en Canarias, en la segunda mitad del siglo XIX, y hasta la década de 1980, las pintaderas fueron entendidas como uno de los “fósiles directores” de determinadas oleadas poblacionales.

Al tiempo, y en ocasiones estrechamente relacionadas con la cuestión de los orígenes, su funcionalidad y significación fueron también objeto de atención y debate, mostrándose como interrogantes constantes a lo largo de la investigación en torno a las sociedades aborígenes. Estas cuestiones han conformado así la otra vertiente de aproximación a las pintaderas. El uso de estas producciones cerámicas se ha configurado, además, como el principal aspecto tratado en aquellos estudios que en las últimas décadas las han abordado de una manera más o menos desarrollada.

Sería precisamente la funcionalidad uno de los aspectos más discutidos a finales del siglo XIX. Mientras unos autores defendieron el empleo de las pintaderas como elementos para la decoración corporal, otros las vincularon con el ámbito religioso o bien las interpretaron como amuletos y elementos de adorno a un tiempo.

Así, entre los primeros investigadores que abordan el estudio de estos sellos se encuentra el cónsul francés Sabino Berthelot, quien en su obra de 1879 *Antiquités canariennes*, define las matrices como “sellos o moldes para estampar”, especulando con



la posibilidad de que estuvieran “destinados para impresiones en color, para tatuajes”¹ (1980: 148). Por las mismas fechas, en 1880, Carlos Pizarroso y Belmonte se refiere a las matrices que formaban parte del “antiguo Gabinete de Casilda” como “sellos de los Guanartemes de Gáldar”, a manera de “signos representativos de la autoridad que se ejerce” (pp. 17-18), simbolizando sus armas o blasones.

Otra línea de opinión representa el médico Gregorio Chil y Naranjo, para quien la explicación de estas piezas pasa necesariamente por inscribirlas en el marco de las creencias de los antiguos canarios. Basaba su punto de vista en las formas y motivos triangulares de algunas de ellas, que él entendía como la figuración simbólica del agua, la tierra y el cielo (2004), y en “el punto donde se han encontrado, que ha sido en las faldas de las montañas” (1880: 258), sirviendo la perforación que presentan para su suspensión al cuello. Sin embargo, años después el autor opta por modificar dicha explicación indicando, en un discurso ofrecido con ocasión del X aniversario de la fundación de El Museo Canario, que “eran signos para escribir el lenguaje, como lo hacen actualmente los japoneses que, bajo esa forma gráfica, escriben lo mismo que nosotros” (1900: 242)².



Fig. 4.1. Gregorio Chil y Naranjo en la sala de antropología física de El Museo Canario, cuando éste se encontraba instalado en el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria (AMC-FFLO-000234, ca. 1900)

1 René Verneau acusaría a Sabino Berthelot de hacer suya esta interpretación que originariamente él mismo le habría comunicado durante una de sus estancias en el archipiélago.

2 Las interpretaciones construidas por Gregorio Chil no parecen tener continuidad en el tiempo, si bien, ya en el siglo XXI, Juan A. Belmonte y Michael Hoskin (2002), en el marco de la arqueoastronomía, vuelven a definir las matrices como “amuletos” o “símbolos de la divinidad”, al ver en muchos de los motivos reproducidos en ellas, la representación de elementos astrales como el sol o la luna, o incluso, signos de la escritura líbico-bereber de posible significación astral.



Pero sin duda, es al antropólogo francés René Verneau a quien debemos el primer estudio detallado sobre estos materiales, plasmando los resultados en un artículo monográfico que vería la luz en 1883, dentro de los *Anales de la Sociedad Española de Historia Natural*. Verneau acude a los ambientes arqueológicos donde se recuperaron algunos sellos y a las características físicas de estas piezas para rebatir la interpretación religiosa de Chil o la idea de amuletos propuesta por Millares, asignando a las matrices la función del pintado corporal.

A diferencia de los anteriores autores, Verneau construye sus planteamientos sobre bases científicas, recurriendo a diversos criterios que incluyen, entre otros, el recurso a la práctica de lo que podríamos llamar una “arqueología experimental”. Así, las referencias recogidas en algunas fuentes etnohistóricas sobre la pintura corporal de los indígenas canarios³, la presencia de restos de pintura roja en un sello, o el empleo tradicional de la voz “pintadera” por parte de los habitantes de Tirajana para designar a estos sellos, son algunos argumentos de los que se vale el antropólogo para reforzar su hipótesis. En esta misma línea establece comparaciones con materiales arqueológicos y etnográficos de similar morfología procedentes de distintos puntos geográficos⁴, afianzando con ello su interpretación funcional. Finalmente, y como ya adelantábamos, no duda en impregnar de ocre algunos vaciados de yeso de pintaderas⁵ y aplicarlos en el cuerpo para demostrar la viabilidad de tal destino.

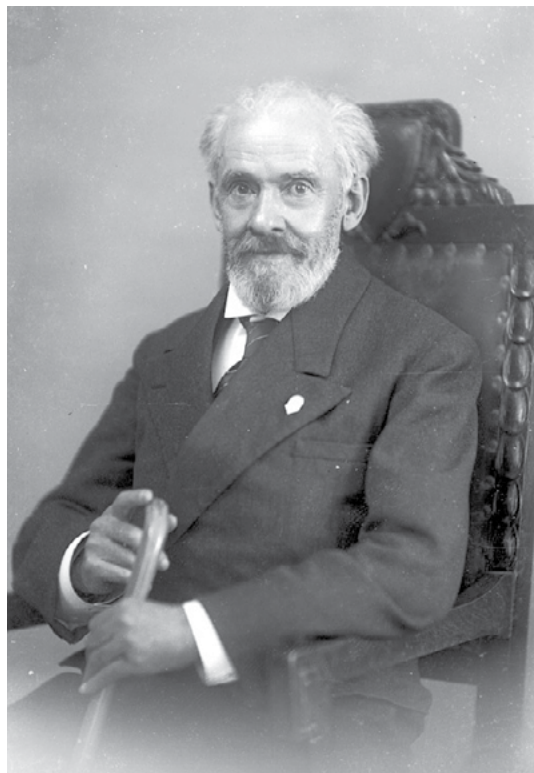


Fig. 4.2. René Verneau
(AMC-FFTM-prov852, ca. 1930)

3 Diversas fuentes etnohistóricas aluden a una decoración tegumentaria entre los aborígenes. Así, por ejemplo, según Alvise da Ca' da Mosto “Tanto hombres como mujeres suelen pintarse el cuerpo con jugos de hierba de color verde, rojo (...) lo que consideran una hermosa divisa” (1998: 73). André Thevet señala la aplicación de pinturas de diversos colores “cuando iban al combate” (E. Aznar, 1988: 857), y en la misma línea López de Gómara, en el capítulo que dedica a la descripción de las “costumbres de los canarios”, apunta que “Pintábanse de muchas [sic] colores para la guerra y para bailar las fiestas” (1932: 257). Por su parte, los autores de *Le Canarien* emplean el término “grabar” para referirse al adorno corporal: “y la mayoría lleva blasones de distintas formas grabados en el cuerpo, cada uno según su gusto” (E. Aznar, 2006: 131). Parece, pues, poco dudoso que debió de recurrirse, al menos en determinados contextos por el momento difíciles de precisar, a la ornamentación de la piel, tal y como también podrían estar evidenciando algunas de las decoraciones aplicadas a los ídolos (J. Onrubia et al., 2000), si bien resulta por el momento imposible determinar si en tal práctica participaron las pintaderas.

4 México, Yucatán, Polinesia y Abisinia (actual Etiopía).

5 Entendemos que esta práctica la llevó a cabo con reproducciones de pintaderas de Gran Canaria, ya que el artículo que publica en 1883 se basa en un estudio de esos sellos mediante fotografías y vaciados en yeso (1883).



Por las mismas fechas Agustín Millares Torres (1881; 1977) propone un doble empleo como amuletos y elementos de adorno a modo de colgantes, oponiéndose a las tesis de Verneau al no encontrar restos de “tinta” en las pintaderas que examina.

Lo cierto es que la interpretación conferida a las pintaderas por Verneau (decoración corporal) y los criterios empleados para ello, harían fortuna y serían adoptados por numerosos autores posteriores, como también lo fue el término “pintadera”, una designación que, en muchas ocasiones, conllevó implícito ese particular destino: el de la aplicación de pintura⁶.

Por su parte, Diego Ripoche y Torrens (1901) acude a las similitudes formales que las pintaderas grancanarias muestran con las procedentes de diversas zonas americanas, africanas e italianas –de carácter arqueológico y etnográfico–, así como a las referencias de las fuentes etnohistóricas americanas y canarias, para defender su empleo como elementos usados en el pintado tegumentario. Especial incidencia hace en la analogía que las pintaderas de Gran Canaria guardan con las de madera elaboradas por poblaciones indígenas vivas de Sudamérica, destinadas a la pintura del cuerpo, estableciendo a partir de estas comparaciones igual finalidad para los objetos canarios. En una estrategia de análisis recurrente en la historiografía canaria, las pintaderas son interpretadas por el autor en virtud de meros paralelismos formales⁷.

También en el marco temporal de principios del siglo XX hay que ubicar las consideraciones de Juan Bethencourt Alfonso, para quien las matrices, destinadas al “tatuaje de los canarios” (1991: 110), serían testimonio de una oleada de poblamiento “íbero-turdetano” que él defiende para Canarias, postulando tanto la reproducción del símbolo de la esvástica en algunas de ellas como la representación en otras del triángulo púbico, elementos ambos que apuntarían, siempre según el autor, a la identidad entre las poblaciones aborígenes y los iberos peninsulares.

En torno a la funcionalidad propuesta para estas piezas debió también de existir una cierta influencia de la tradición oral, según se deduce de la referencia ya comentada de Verneau a que los habitantes de Tirajana las denominaban “pintaderas”, o de la

6 Ya indicábamos en el capítulo introductorio de este trabajo que la denominación de “pintaderas”, acuñada por René Verneau en virtud de la tradición oral que él recoge en el valle de Tirajana, calaría fundamentalmente entre aquellos investigadores que defendieron el empleo de estas producciones cerámicas en el pintado corporal. Sin embargo, la voz se iría generalizando hasta convertirse en el término más empleado para nominar estas piezas, independientemente de la función atribuida. Autores como Celso Martín (1988), Jorge Onrubia y Gabriel Betancor (2002) consideran que la referida tradición oral de Verneau tendría su origen en los tampones para el marcado de panes usados históricamente, cuya analogía con las matrices indígenas habría llevado a la población a la aplicación de igual término para ellas.

7 La importancia que el método comparativo tuvo –especialmente en el marco de teorías difusionistas– queda puesta de manifiesto en una práctica como la realización de vaciados de piezas arqueológicas, que eran remitidos, a veces por una solicitud previa, a investigadores e instituciones museísticas para su estudio. Un ejemplo muy ilustrativo son las propias pintaderas, parte de las cuales fue reproducida mediante vaciados de yeso por el propio Ripoche.



alusión que Álvarez Rixo hace, en un manuscrito, a las matrices reunidas por Sebastián Casilda. El autor indica que se trataba de “cierta especie de señales o caracteres que aseguraba Casilda ser el sello o tésera con que el Guanarteme de Gran Canaria autoriza sus órdenes o decretos, según la tradición conservada y llegada hasta persona que donó a Casilda dicha reliquia” (en M.A. Fariña, 1994: 528).

Ya en la década de 1920 cabe destacar los trabajos de Earnest A. Hooton (2005), antropólogo norteamericano que, partiendo de un enfoque histórico cultural, postula que la presencia de sellos en la isla de Gran Canaria es consecuencia de un contacto con el entorno del Mediterráneo, donde también se documentan estas producciones. Las manifestaciones arqueológicas grancanarias son explicadas por este autor a partir de “diversas invasiones de grupos poblaciones”, una de las cuales daría lugar a un “estrato mediterráneo”, caracterizado por introducir elementos como la cerámica con decoración pintada, el cultivo del trigo o las propias pintaderas, manifestaciones todas ellas que E.A. Hooton asocia a un grupo humano racial y, por extensión, culturalmente “superior”, mediterráneo o de origen europeo⁸. La arribada de este contingente la ubica “cuando ya el bronce se utilizaba en el Mediterráneo Oriental” (2005: 377).

Desde una perspectiva funcional, define las pintaderas como “troqueles para cerámica que los nativos utilizaban posiblemente para imprimir dibujos en el cuerpo de la pieza que se estaba trabajando” (2005: 99), un destino que, sin duda, muestra el desconocimiento que sobre la cerámica prehispánica tenía este investigador norteamericano.

También en la década de 1920 hay que situar las referencias de Stéphane Gsell a las pintaderas canarias, quien, en un estudio general sobre la historia antigua del norte de África, recoge que los antiguos habitantes de Gran Canaria se decoraban la piel con pinturas impresas mediante sellos de hueso o tierra cocida (1929, pp. 11-12, en C. Martín, 1984).

En 1938 llega a Gran Canaria el arqueólogo y antropólogo José Pérez de Barradas y Álvarez de Eulate, quien aprovecha la estancia para proponer al museo un estudio de los materiales arqueológicos que custodiaba, ofreciendo “una clasificación técnica y moderna de las salas de cerámica, etc., de esta Sociedad” (AMC/AMC, LAJDEMC n.º 5, sesión de 21-X-1938; M.^a C. Cruz, 2008). Producto de este trabajo es una publicación en torno a la prehistoria de Gran Canaria, en la que analiza de manera individual las distintas producciones materiales aborígenes. En este marco, las pintaderas son presentadas como objetos destinados a “estampar sobre la piel dibujos en color” (1939: 21). Dicha

8 Hooton asocia la tipología física o racial de las poblaciones prehispánicas –fundamentalmente construida a partir de la morfometría craneal– a características culturales, siguiendo en este sentido la línea iniciada a fines del XIX y que en Canarias tendrá continuidad hasta la década de 1960, dando lugar a lo que F. Estévez ha definido como una “biologización de las culturas aborígenes” (F. Estévez, 2001: 304).



funcionalidad es conferida por Pérez de Barradas a partir de las referencias de algunas fuentes etnohistóricas a la decoración corporal de los aborígenes canarios, así como de la similitud formal de las piezas canarias con pintaderas de México y Colombia. Sin embargo, el autor aclara que la principal vinculación de estos objetos ha de establecerse, “especialmente las de estilo arcaico, con piezas semejantes, de las grutas neolíticas de Liguria (Arene Candide) y fondos de cabaña de Reggio (Italia), así como con la pintura corporal de la época predinástica y del círculo cultural del Danubio” (1939: 21). De este modo inserta las pintaderas en su teoría sobre los orígenes, cronologías y modelo de poblamiento, señalando, en el marco de los postulados del historicismo cultural⁹, una “migración camita de gentes del Sahara (...) los cuales traerían una serie de elementos culturales, que tienen sus paralelos en el Mediterráneo como (...) los ídolos, las primeras pintaderas (...)”, que tendría lugar en torno al 3000 a.C. o un poco después de esta fecha (1939: 33-34).



Fig. 4.3. José Pérez de Barradas (a la derecha) junto al comisario provincial de excavaciones arqueológicas, Sebastián Jiménez Sánchez, (a la izquierda) y al comisario general de excavaciones arqueológicas, Julio Martínez Santa-Olalla, (en el centro). Año 1941 (AMC/SJS caja 4, sobre2)

9 Desde este paradigma, vigente durante buena parte del siglo XX, se trató de dar explicación al modelo de poblamiento y a la cultura material de las islas Canarias. Así, el registro arqueológico fue explicado a partir de diferentes oleadas invasoras de grupos racial y culturalmente diferenciados, a los que se hacía responsables de cambios culturales y de la introducción de determinadas manifestaciones. En este contexto, las pintaderas fueron entendidas como fósiles directores de una de las diversas oleadas que afectaron a las islas, variando su origen en función de la procedencia que en cada momento se asignara al grupo de población que las trajo.



En 1940 ve la luz un estudio del berberólogo Georges Marcy, que representará un hito en la investigación de las matrices, por el especial eco que tendrá en trabajos posteriores, hasta el punto de que las valoraciones vertidas por el autor seguirán teniendo vigencia hasta nuestros días en algunas publicaciones. Su propuesta y la de René Verneau conformarán las dos teorías sobre la funcionalidad de las pintaderas en torno a las que girará el resto de estudios que abordan estas manifestaciones arqueológicas.

Concretamente, Marcy recurre a la etnoarqueología para ofrecer una explicación a los sellos, centrándose en estudios de las poblaciones bereberes del Aurés. Rechaza la teoría de Verneau que entendía estas piezas como instrumentos para el pintado corporal, refutando cada uno de los argumentos en los que el autor francés sustentó su planteamiento. Así, por ejemplo, critica las comparaciones llevadas a cabo entre las pintaderas canarias y las centroamericanas, por no existir ninguna relación entre las poblaciones que las generaron.

La defensa de una colonización del archipiélago protagonizada por grupos norteafricanos constituye el eje fundamental a partir del que el investigador francés sustenta su propuesta para explicar las matrices grancanarias. De esta manera, da a conocer cómo entre los bereberes del macizo del Aurés se recurre al empleo de sellos de madera muy similares a los canarios para precintar o marcar el cierre de los silos ubicados en graneros colectivos, un sistema que, según el autor, se remontaría siglos atrás en otras zonas de la geografía bereber norteafricana (concretamente al siglo XVII en el Gran Atlas marroquí), tal y como apuntarían algunas fuentes bibliográficas por él consultadas.

Por tanto, los dibujos de estos sellos tendrían, en virtud de su destino, un carácter individualizador, de identificación o diferenciación. Las semejanzas formales y el origen bereber de las poblaciones prehispánicas del archipiélago llevan al autor a conferir igual funcionalidad para las matrices de los antiguos canarios: marca o sello personal¹⁰. A la par, niega cualquier relación de estas piezas con la pintura corporal, ya que entre los bereberes norteafricanos no se aplica con ningún objeto similar a las pintaderas, sino directamente con las manos.

En la misma línea de las comparaciones etnoarqueológicas hay que situar el estudio de Théodore Monod en torno a pintaderas del oeste africano (1944), recogiendo los testimonios de otros autores sobre sellos destinados, en ciertas áreas geográficas, a la estampación corporal con fines terapéuticos y, en otras, a la decoración de tejidos.

En 1942 el lingüista y etnólogo austriaco Dominik J. Wölfel publica un *Ensayo provisional sobre sellos e inscripciones canarios*, donde define las pintaderas como

10 En relación con esta significación, el autor trae a colación la alusión en algunas fuentes documentales a que “los guerreros guanches tenían cada uno su emblema, su divisa personal que llevaban pintada en el centro de su escudo” (1942: 112).



“estampillas que señalan una posesión personal o las personas mismas”, adoptando en este sentido los postulados de Marcy en lo que respecta al concepto de marca individual. Establece una relación entre los sellos canarios y los procedentes del entorno cultural mediterráneo y próximo oriental (Egipto, Creta o Mesopotamia), una vinculación que defiende también para otros materiales del registro arqueológico canario. Tales planteamientos se enmarcan dentro de su teoría de poblamiento del archipiélago, llegando a afirmar que las pintaderas “sólo aparecen en la zona de influencia de las más antiguas culturas superiores” (1942: 106). En este sentido las matrices pasan a erigirse, de nuevo, en fósil director dentro de unas teorías de poblamiento abordadas desde el historicismo cultural, y por tanto en el marco de unas oleadas migratorias que son las que protagonizan el cambio cultural.



Fig. 4.4. Dominik J. Wölfel
(AMC-CFH-NI1058, ca. 1950)

El empleo de los sellos en la aplicación de dibujos corporales es la interpretación seguida por la mayoría de los que ocuparon cargos oficiales relacionados con la arqueología durante el período de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas: Sebastián Jiménez Sánchez, comisario de excavaciones arqueológicas en la provincia de Las Palmas, Luis Diego Cuscoy en la de Santa Cruz de Tenerife o Pedro Hernández Benítez, comisario local de Telde, son un ejemplo de ello.

Una de las excepciones vendría dada por quien ejerciera el cargo de comisario de la provincia de Santa Cruz de Tenerife entre 1942 y 1951, Juan Álvarez Delgado. Este filólogo abordaría las pintaderas desde criterios lingüísticos, al relacionarlas con el término



que algunas fuentes escritas recogen para la voz “tarha” y adoptar la traducción que para ella proponía D. Wölfel: marca o escrito. Según Álvarez Delgado, algunas alusiones de las fuentes etnohistóricas a la existencia de “divisas de las tarhas o rodela”¹¹ o de señales aplicadas a las pieles de las momias para su identificación¹², constituirían indicadores del empleo de “marcas, señales o blasones personales tal vez idénticas a las pintaderas” (1942: 124). Refuta, de otra parte, la relación que en su momento estableciera Verneau entre la voz tradicional “pintadera”, empleada por la población de Santa Lucía, y la función de “pintar” de las matrices, al entender que esa designación de las piezas aborígenes no sería sino el producto de la asimilación de la voz “pintadera” empleada por los panaderos castellanos en el mercado de los panes. En suma, Álvarez Delgado entiende estos artefactos como un elemento de identificación, si bien deja margen en su trabajo para que pudieran tener, siempre desde esta significación, diversas aplicaciones.

Frente a ello, S. Jiménez Sánchez se limita a significar las pintaderas como elementos “para el tatuaje” (por ej.: 1945b, 1958). Por su parte, para L. Diego Cuscoy, comisario por la provincia de Santa Cruz de Tenerife, las pintaderas, como otros elementos de la cultura material, permiten vincular a la población aborígen con el norte de África¹³ (2008). En el marco de las teorías de poblamiento, y basándose en el registro arqueológico, este autor (1961) postula una “primera oleada cultural” que colonizaría el conjunto del archipiélago, a la que se sumarían otras aportaciones posteriores que afectarían sólo a una o unas pocas islas. Así, las pintaderas, junto con la cerámica característica de Gran Canaria, las casas de piedra y los túmulos, serían testimonio de la arribada a esta isla de un grupo humano posterior a la primera oleada mencionada.

Al igual que Sebastián Jiménez, y siguiendo de cerca los postulados que en su día sostuviera René Verneau, Pedro Hernández Benítez (1944; 1958) opta por defender la propuesta de que las pintaderas serían empleadas para la decoración corporal, rebatiendo la teoría de Marcy de sellos de propiedad destinados a marcar los espacios de los graneros. El rechazo frontal a los planteamientos de Marcy lo sustenta en diversas cuestiones, como la referencia de algunas fuentes etnohistóricas a la práctica de una decoración corporal entre los canarios, la casi ausencia de hallazgos de sellos en

11 Efectivamente, en algunas fuentes escritas se alude al empleo de escudos con una representación pintada que servía de “divisa”: “traían rodela muy grandes de la altura de un hombre, eran de una madera ligera estoposa de un árbol llamado Drago. (...) traían en las rodela sus divisas pintadas a su modo” (Sedeño, en F. Morales, 2008: 367); “i habiendo de venir Doramas por aquel camino le dieron por señas a Ventagaire que sería conocido por la divisa de la tarja blanca y colorada de quarteado” (Sedeño, en F. Morales, 2008: 369).

12 Para la isla de Tenerife, Espinosa, al describir la práctica del mirlado, indica que “los cosían o envolvían [el cuerpo] en un cuero de algunas reses de su ganado (...), y así, por la señal y pinta de la piel se conocía después el cuerpo del difunto” (1980: 45).

13 Para este estudioso las matrices servirían para decorar el cuerpo, aunque también valora positivamente la interpretación desarrollada por Marcy.



contextos de almacenamiento o el descubrimiento –en 1936 en una cueva de Acusa– de una pintadera con, según el autor, restos de almagre. Además, y en aras de ratificar sus argumentos, el presbítero teldense estampa el dibujo de algunas pintaderas de diferentes dimensiones¹⁴ sobre pellas de barro, tratando de mostrar, a partir de esta experimentación, la inviabilidad de tal uso.



Fig. 4.5. Pintadera (n.º de inventario 3146) hallada en 1936 en un granero del conjunto arqueológico de Acusa (Artenara). La pieza presenta áreas con restos barrocos rojizos y anaranjados en el campo, cuya composición mineralógica no ha sido por el momento analizada

Tampoco Elías Serra Ráfols parece dudar del empleo de los sellos en el “adorno personal” mediante su estampación en el cuerpo, tras ser impregnados en colores elaborados a partir de tierras o elementos vegetales (1990 [1950-1960]: 46-47), si bien en artículos anteriores apunta a una posible diversidad de usos: “para sellar, para pintarse y, acaso, otros fines” (1945b: 241).

En 1946 Leopoldo de la Rosa Olivera da a conocer una serie de documentos fechados a principios del siglo XVI, al poco tiempo de finalizar la conquista del archipiélago, en los cuales intervienen antiguos canarios. Lo destacado de estos manuscritos reside en que la rúbrica de los aborígenes se encuentra total o parcialmente realizada mediante elementos geométricos. El autor plantea si acaso tales signos pudieran ser el testimonio del empleo, por la población prehispánica gran Canaria, de ciertos elementos de identificación personal o familiar, como tal vez fuera el caso de las pintaderas. En este sentido debe señalarse que, décadas después, J. Onrubia y G. Quintana (2002) vuelven a analizar las marcas plasmadas

¹⁴ Desconocemos si esta práctica la llegó a realizar el autor con piezas originales o con reproducciones.



en los mencionados manuscritos, observando un predominio de los contornos con forma de círculo y de triángulos opuestos por un vértice. En un intento de dar explicación a estos signos, hacen una comparación con las geometrías plasmadas en las pintaderas, cuestionando la posibilidad de coincidencias entre unos y otros por no estar representada abundantemente entre los sellos la morfología bitriangular que sí recogen los documentos escritos¹⁵.

El americanista José Alcina Franch publica, en 1956, un extenso artículo sobre las pintaderas canarias, a las que trata de dar explicación partiendo del estudio de aquéllas documentadas hasta ese momento en Asia, Europa, África y América. Recurre para ello al método comparativo, adoptando el hiperdifusionismo como paradigma que guía su discurso. De esta forma, tomando en consideración la distribución geocronológica de estas piezas y las temáticas de sus dibujos, plantea que desde el Oriente Próximo, donde sitúa el origen de las matrices durante el Neolítico, se difundirían hacia Europa y el norte de África, llegando a Canarias entre el 2000 y el 1500 a.C. (1956). A partir de aquí, las islas tendrían el papel de plataforma de lanzamiento hacia América de todo lo que culturalmente había recibido del Mediterráneo y del noroeste de África (1981). Las pintaderas canarias pasaban así a constituir el origen de las mesoamericanas, si bien estas propuestas no tuvieron continuidad alguna.

En ese marco, el estudio de los sellos mexicanos y la similitudes formales que encuentra con los canarios, conducen al autor a defender para estos últimos la misma finalidad que tuvieron los americanos, esto es, “imprimir con materias colorantes (...) en su cuerpo, dibujos de mil géneros distintos” (1956: 84), continuando así las teorías que en su momento propugnara R. Verneau. En paralelo, rechaza las propuestas de G. Marcy en virtud de la repetición de los motivos de muchas pintaderas, lo que entraría en contradicción con la idea de que serían sellos personales o de propiedad.

Así, puede observarse que los autores que trataron las pintaderas hasta esas fechas de mediados del siglo XX fijaron su interés, en unos casos, en la funcionalidad de esas piezas, y, en otros, en su valor como indicadores del origen –geográfico y cronológico– de una determinada oleada de poblamiento insular, si bien en más de un caso se ocuparon de ambas cuestiones. Lo cierto es que en los momentos centrales del siglo XX y en las décadas posteriores numerosos investigadores continuarán en esta misma línea, como es el caso de Luis Pericot o Miguel Tarradell, entre otros.

Luis Pericot García, prehistoriador y arqueólogo, catedrático de las universidades de Santiago, Valencia y finalmente Barcelona, aborda el estudio de las pintaderas en el marco de su análisis del poblamiento prehispánico de Canarias, entendiéndolas como un elemento para establecer relaciones entre el archipiélago y otras áreas geográficas, tratando con ello de dilucidar algunas cuestiones sobre el origen de las sociedades

15 Los autores defienden una mayor convergencia con los motivos que configuran los grabados alfabéticos líbico-bereberes.



preeuropeas (1955). De esta forma vincula las pintaderas, junto con la trepanación y la momificación, al ámbito oriental, definiendo una “gran oleada cultural” llegada por el norte de África en el III milenio a.C. En cuanto al posible uso que se podría haber dado a estas piezas, se limita a enunciar las principales interpretaciones ofrecidas hasta esa fecha, decantándose por el marcado personalizado de silos.



Fig. 4.6. Luis Diego Cuscoy y Luis Pericot, inaugurando el “V Congreso Panafricano de Prehistoria y de Estudio del Cuaternario” (1963). Fotografía de José Naranjo (AMC/SJS, caja 4, sobre 3)

Por su parte Miquel Tarradell i Mateu, catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la Universidad de Valencia y con posterioridad de Barcelona, construye una secuencia de ocupación humana del archipiélago durante el período preeuropeo (1969), haciendo un balance de los elementos más característicos de la prehistoria canaria y asignándoles posibles orígenes. En el esquema que el arqueólogo catalán desarrolla, las pintaderas son presentadas, junto a los ídolos, las necrópolis en cuevas, las cuevas pintadas o la cerámica pintada, como elementos aportados en torno al 2000 a.C. por un contingente poblacional –el segundo según el autor– que arriba a Gran Canaria procedente del Mediterráneo europeo e inserto en la cultura eneolítica¹⁶. Tarradell

16 M. Tarradell esquematiza el poblamiento del archipiélago a partir de tres aportaciones poblacionales: una primera, protagonizada por un tipo cromañóide procedente de las “costas inmediatas norteafricanas”, que constituiría “la base de la cultura pancanaria”; la segunda del Mediterráneo, en la que inserta las pintaderas; y una tercera de origen norteafricano, ubicada cronológicamente dentro de nuestra era (1969).



rechaza explícitamente la posibilidad de una “ruta africana” para tales manifestaciones.

También el arqueólogo inglés Osbert G.S. Crawford, en un artículo que dedica a la colonización preeuropea del archipiélago canario (1955), recurre a las pintaderas como elementos que, junto a otras evidencias arqueológicas, apuntan a algún tipo de conexión con las culturas del Mediterráneo a partir del III milenio a.C., fecha que fija en virtud de la cronología establecida para los sellos procedentes de Liguria.

Frente a ello, el médico Juan Bosch Millares, director de El Museo Canario entre 1967 y 1972, ve en las pintaderas el testimonio de una “oleada cultural recibida durante el tercer milenio” procedente del norte de África. En el marco de la clasificación racial que hace de la población aborígen, atribuye la factura de los sellos a un tipo semita, el cual, según este autor, sería el responsable de las casas de piedra, el pintado corporal con pintaderas, las “inscripciones”... asignándole por todo ello un “tipo de civilización más avanzada”. Relaciona la funcionalidad de las matrices con la pintura corporal, negando su empleo como sellos de propiedad ante la repetición de los motivos representados en ellas. Propone, además, que los dibujos que imprimirían pudieron tener el carácter de “amuletos o talismanes”.

En esta segunda mitad del siglo XX, Lionel Balout, analizando el problema del primitivo poblamiento canario, señala que la presencia de pintaderas podría ser indicativa de una relación con el ámbito bereber. Opta por la pluralidad de usos de este material: impresiones en piel, recipientes, tejidos o productos alimenticios como “la galleta o el pan” (1971: 101)¹⁷.

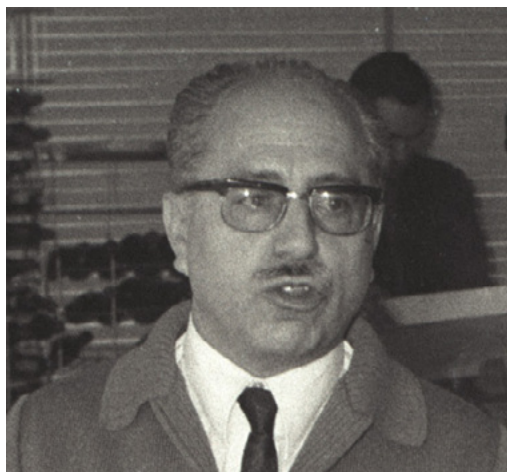


Fig. 4.7. Miquel Tarradell (imagen izquierda) y Lionel Balout (imagen derecha) durante su estancia en Gran Canaria con ocasión del “Simposio Internacional conmemorativo del centenario del descubrimiento del primer hombre de Cro-Magnon”, celebrado entre los días 16 y 22 de febrero de 1969 (AMC-FFJN-s55n33 y s55n35)

17 Con anterioridad (1969) el autor apunta a la similitud entre algunos motivos triangulares de las pintaderas y ciertos colgantes pectorales de los tuaregs.



También el catedrático de Arqueología y Prehistoria de la Universidad de La Laguna, Manuel Pellicer Catalán, haría una breve alusión a las pintaderas, negando la posibilidad, defendida con anterioridad por diversos autores, de una relación directa con las pintaderas orientales, las neolíticas europeas (ligurias y danubianas) o las americanas (1968-1969), rompiendo así con las teorías difusionistas desde las que algunos investigadores habían tratado de dar explicación a estas piezas. Destaca la similitud de los “motivos decorativos” con los empleados “por los bereberes desde la protohistoria hasta la actualidad”. Esta vinculación cronocultural establecida por el autor, que también extiende a otras manifestaciones arqueológicas, hay que enmarcarla en su teoría de poblamiento. Así, partiendo de evidencias como las propias matrices, sitúa los focos de procedencia de la población aborigen en el noroeste africano y el Sáhara, rejuveneciendo considerablemente –respecto a lo defendido hasta el momento– las primeras arribadas, al situarlas a mediados del primer milenio a.C. (1971-1972). En este sentido, Pellicer se desmarca de los postulados mantenidos hasta estas fechas de vínculos directos con el Mediterráneo que envejecían considerablemente las datas de la ocupación insular.

En cuanto a la aplicación de las matrices, si bien en un principio opta por la multifuncionalidad (impresión en barro, en cuero o en cuerpo) (1968-1969), posteriormente prefiere mantenerse en la indefinición.

Tenemos que esperar a la década de 1980 para encontrar estudios más exhaustivos de la mano de Celso Martín de Guzmán y Jorge Onrubia Pintado. A Martín de Guzmán debemos el primer análisis historiográfico de las pintaderas, así como un inventario de las descubiertas hasta esas fechas en Gran Canaria. Pero el principal interés que los sellos despiertan en el investigador galdense reside en el papel que les asigna como definidoras o indicadoras de un determinado “horizonte cultural”. De esta forma su aproximación a las pintaderas sigue en cierta medida los postulados anteriores, en el sentido de conferirles el valor de fósil director de una oleada de poblamiento. Concretamente distingue una serie de horizontes culturales, definido cada uno de ellos por unos registros materiales específicos en asociación arqueológica¹⁸, desde los cuales construye una periodización de la prehistoria de Gran Canaria. De esta forma, cuevas artificiales decoradas, cerámica pintada, ídolos y sellos, definirían en Gran Canaria el horizonte o cultura de la Cueva Pintada. Las características de estos elementos le llevan a vincularlos con el Mediterráneo, y especialmente con el ámbito oriental, aunque el autor no llega a determinar las fechas de entrada del grupo humano portador de estos elementos (1988).

Su interpretación funcional se enmarcaría en la teoría de elementos de

18 El término «horizonte cultural» es empleado por C. Martín para hacer referencia “a unos rasgos denotativos del repertorio de bienes materiales, común a varias culturas, y que se expande en un territorio poliétnico, en un segmento cronológico de duración variable” (1986: 577-578).



identificación, dentro de la cual llega a plantear diferentes usos¹⁹. Así, habla del empleo de los sellos en el mercado de productos perecederos tales como tortas comestibles de harina de cebada, manteca, etc.²⁰, comprensible especialmente en el marco de sistemas de almacenamiento en depósitos de carácter comunitario (C. Martín, 1984). Al tiempo, C. Martín no duda en volver a ciertos planteamientos ya apuntados a fines del XIX, como los de G. Chil o A. Millares, al considerar que la presencia de orificios en algunos de los apéndices permitiría conferirles un valor mágico u ornamental, o incluso de emblema. En este último sentido el autor llega a proponer que, dadas las analogías con las pinturas de la Cueva Pintada, las matrices podrían interpretarse “como insignias emblemáticas de los nobles, o escudos de armas”²¹.

En cualquier caso, los sellos, en palabras del propio prehistoriador, serían “capaces de indicar relaciones de pertenencia o de vinculación”, una línea argumental que resulta de insertar las pintaderas en la concepción que ofrece el investigador de una sociedad compleja de carácter protoestatal, con diferenciación de clanes y demarcaciones étnicas (1988). Sin embargo, C. Martín no duda en incluir también la posibilidad de que las matrices tuviesen un uso similar al documentado etnográficamente por Mondière en 1879 (en Th. Monod, 1944 o R. Verneau, 1883) en la región de Assinia (Costa de Marfil), donde se recurría a sellos de madera para estampar en aquellas zonas del cuerpo aquejadas de algún dolor, variando el dibujo de las piezas en función de la enfermedad y la parte afectada²². Desde esta perspectiva las pintaderas poseerían una función mágico-curativa.

En definitiva, puede apreciarse que las pintaderas han sido un elemento que, junto a otras manifestaciones materiales, han servido para construir diferentes discursos en torno al origen y forma de sucederse el poblamiento insular. Se puede afirmar en este sentido que han sido consideradas durante muchas décadas como auténticos fósiles directores de la arqueología grancanaria. Nada hay, pues, de inocente en la búsqueda de los paralelismos de las pintaderas con piezas de similar morfología de otros ámbitos

19 Para Celso Martín el término “pintadera”, que según Verneau empleaba la población de Tirajana para designar a los sellos aborígenes, derivaría de la analogía con los sellos de panadero, pero no de la existencia, como en su momento propusiera el antropólogo galo, de una relación entre el significado de esa voz (pintar) y el uso conferido a estas piezas en período preeuropeo. Por esta razón Martín rechaza la interpretación de Verneau (matrices destinadas al pintado corporal) (C. Martín, 1988).

20 Recordemos que Lionel Balout ya había apuntado la posibilidad de la estampación de las pintaderas en elementos comestibles.

21 Celso Martín apunta a la relación entre las pintaderas y la referencia de las fuentes etnohistóricas al empleo de rodela pintada con motivos geométricos, alusión que para el autor permitiría otorgar tanto a los sellos como a los escudos “un carácter de insignia heráldica, identificadora del clan o linaje” (1988: 298).

22 Celso Martín llega incluso a relacionar los microrrecipientes de la prehistoria de Gran Canaria con el almacenamiento de sustancias colorantes para la impresión de las pintaderas, sustentando esta propuesta, en parte, en la asociación arqueológica de ambos elementos en yacimientos como el de la Cueva Pintada o Guayedra.



geográficos, ya que, en muchos casos, esas analogías han sido el soporte de diferentes modelos de ocupación. Muchas de estas aproximaciones a las matrices podrían definirse así como producto de las corrientes de pensamiento en boga en cada momento y al servicio, en algunas ocasiones, de unas particulares ideologías.

Lo cierto es que a partir de la década de 1980 asistimos a un cierto cambio en las formas de aproximación a estas piezas y de integración de las mismas en el discurso arqueológico, centrándose ahora el interés en cuestiones esencialmente funcionales. Este giro se debió, en buena medida, a la aceptación por parte de la mayoría de la comunidad científica de una ocupación del archipiélago protagonizada por poblaciones bereberes procedentes del norte de África, en fechas que no parece puedan remontarse mucho más allá de mediados del primer milenio a.C. Pasan ahora a entenderse los sellos como una manifestación del grupo humano que habitó la isla de Gran Canaria, incorporándose, con desigual protagonismo, en diferentes ámbitos de la reconstrucción histórica de estas poblaciones. A tal efecto, encontramos frecuentes alusiones a las matrices en los apartados dedicados a la estructura socioeconómica de los antiguos canarios, al relacionarlas con marcas de propiedad para el precintado de los silos que conformaban los graneros colectivos (por ej. M.^a C. del Arco, M.^a Jiménez y J.F. Navarro, 1992; M.^a C. del Arco y J.F. Navarro, 1987; A. Tejera y R. González, 1987). Atrás han quedado ya las comparaciones formales con manifestaciones análogas de distantes ámbitos cronoculturales y, más aún, la reconstrucción de unas vías de difusión para estas piezas²³.

En este nuevo contexto, la interpretación más generalizada en las últimas décadas es la que otorga a estas piezas un carácter multifuncional, de manera que a su empleo como marcas individualizadoras para sellar el cierre de silos se suman otros destinos ya contemplados por la historiografía pasada, como la impresión de sus dibujos en objetos de diversa naturaleza o la pintura corporal (por ej. M.^a C. del Arco, M.^a Jiménez y J.F. Navarro, 1992; A. Mederos y G. Escribano, 2002; J.F. Navarro, 2005).

En este marco, merece una atención preferente el trabajo de Jorge Onrubia, que en las últimas décadas del XX dedica parte de su investigación a las pintaderas. El autor lleva a cabo un estudio en torno a los graneros fortificados del Magreb y de los tampones empleados en tales contextos, a fin de aclarar las vinculaciones establecidas en su momento por Georges Marcy. En lo que respecta a esta relación entre las pintaderas grancanarias y las norteafricanas, concluye que dicho vínculo es, cuando menos, frágil. En primer lugar porque, siempre según J. Onrubia, el empleo de sellos de madera, recogido por el berberólogo francés, para el precintado de las cámaras de los graneros

23 No obstante, algunos autores, partiendo de la hipótesis de una explotación del archipiélago por parte de púnicos y romanos, ven en las pintaderas un posible “remedo de los sellos púnicos y romanos que tanto se utilizaron en la cerámica para indicar procedencia y talleres de fabricación” (R. González, 2004: 367).



colectivos del norte de África es minoritario²⁴ (1986), como también lo es el uso del propio precinto de arcilla donde se estampa el sello u otro elemento de función semejante. En segundo lugar, considera problemática la analogía morfo-tipológica que Marcy establece entre los sellos canarios y los empleados en el Aurés. Y, de otra parte, cuestiona la propia existencia de graneros colectivos en Gran Canaria con la misma significación que los contruidos en el norte de África por poblaciones bereberes, en el marco de unas estructuras sociopolíticas y económicas muy particulares.

En definitiva, J. Onrubia basa su denuncia de la inconsistencia de las teorías de Marcy, en la crítica al recurso simple de las comparaciones etnoarqueológicas establecidas entre las poblaciones preeuropeas del archipiélago canario y los bereberes del norte de África. La visión de las islas como “provincia cultural bereber” ha conducido, según el investigador, al establecimiento de meras analogías fenoménicas desde las que se trata de dar explicación a algunas de las manifestaciones aborígenes.

Onrubia opta finalmente por una valoración multifuncional de estas piezas, como parece ser usual entre los autores de fines del siglo XX. Y en este marco, y pese a las críticas vertidas hacia la interpretación etnoarqueológica de Marcy, no renuncia a la posibilidad de unos sellos entendidos como “marcas clánicas de propiedad” relacionadas con el precintado de los silos de los graneros colectivos.

También por las mismas fechas M.^a de la Cruz Jiménez Gómez (1980; M.^a C. Jiménez y M.^a C. del Arco, 1984) aborda estas producciones cerámicas, concluyendo que debieron de estar relacionadas con la aplicación de una decoración pintada, variando los elementos sobre los que se imprimirían: el propio cuerpo, manufacturas de cuero, etc. Se basa para ello en las alusiones de algunas fuentes etnohistóricas a la ornamentación corporal de los canarios y en ciertas evidencias arqueológicas: de una parte, los motivos geométricos pintados en el extremo superior de una bolsa de cuero, cuyas características apuntan a que fueron realizadas mediante impresión; y de otra, la reproducción con almagre de elementos geométricos en un ídolo hallado en Tara (Telde), que la autora interpreta como trasunto de una decoración, ya corporal, ya de la vestimenta, ejecutada mediante el empleo de pintaderas.

24 Siendo otros los procedimientos usualmente empleados.



Fig. 4.8. Bolsa de cuero (n.º de inventario 2612) decorada con motivos geométricos realizados con almagre

Por su parte, Rafael González Antón y Antonio Tejera Gaspar (1990), partiendo de un poblamiento de origen norteafricano (bereber) a partir del siglo V a.C., vinculan las pintaderas con este entorno geocronológico y cultural, poniendo en entredicho las teorías que durante décadas, desde comparaciones tipológicas, vieron en estas piezas los testimonios de unos orígenes mediterráneos u orientales que retrotraían considerablemente las fechas de colonización insular. En este marco, la interpretación de los autores sigue la propuesta de Marcy, viendo en las matrices instrumentos para señalar la pertenencia a un grupo familiar de los cubículos abiertos en los graneros colectivos (A. Tejera y R. González, 1987: 105).

Finalmente, insertando las pintaderas en el marco de las características socioeconómicas de los antiguos canarios, José J. Jiménez González las define como sellos de propiedad, indicadores de una sociedad jerárquica y estratificada. Desde esta perspectiva, la presencia de los sellos en determinados asentamientos respondería, junto a otros elementos como los ídolos, “a la estratificación y la jerarquía de los jefes matrilineales” (1999: 289), llegando a calificar como “elitistas” algunos de los asentamientos en cuyo registro arqueológico figuran ídolos y pintaderas. En consecuencia, la presencia o ausencia de sellos en los núcleos de población es interpretada por este autor como



reflejo de la capacidad productiva y de reserva del grupo humano que ocupa el enclave, de su capacidad de carga demográfica o del número de linajes y segmentos de linaje.



5. Señales de un pueblo



5. SEÑALES DE UN PUEBLO

Llegados a este punto merece la pena plantear un conjunto de reflexiones finales para evaluar, entre otras cosas, de qué forma podemos abordar ahora esa manifestación cultural que son las pintaderas. Podría cuestionarse si, a la luz de toda la información compilada en este trabajo, merece la pena intentar una nueva mirada a esta materia, pues ya se han expuesto unos datos que podría pensarse que hablan por sí solos. Sin embargo, y como señalábamos en la introducción de esta obra, no nos resistimos a dejar por escrito algunas ideas suscitadas en el tiempo que ha llevado la elaboración de estas páginas, sobre todo con el objeto de promover la discusión. No se trata, por tanto, de una visión que aspire a ser alternativa, ni mucho menos definitiva o más elaborada que las expuestas en el capítulo precedente. Y tanto es así que, so pena de que sean incompletas, se ha estimado imprescindible exponer algunas consideraciones que no suponen respuestas concluyentes, sino elementos de juicio desde los que estimar estos materiales y, como no podía ser de otra forma, a los verdaderos protagonistas de esta historia: los antiguos canarios.

Para empezar, debe indicarse que las valoraciones que a continuación siguen se plantean sobre la base de dos aspectos fundamentales:

En primer lugar, y como ha querido recogerse en páginas previas, el volumen de pintaderas para las que contamos con información arqueológica precisa se ha incrementado sensiblemente en los últimos años. Tanto las piezas que en fechas recientes han engrosado la colección de El Museo Canario como otras a las que también hemos hecho mención (Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada, por citar el ejemplo más sobresaliente) proceden de intervenciones arqueológicas para las que se dispone de un volumen de datos nada despreciable: contexto, ubicación, asociaciones, cronologías, etc.

Se brinda así la posibilidad de contar con un corpus de información que hasta el momento no siempre había estado disponible y que debe valorarse para estimar todos aquellos aspectos que cualificarían históricamente a las pintaderas. Es cierto que siguen sin ser la mayoría de las recogidas en este catálogo, pero sí suponen un porcentaje lo suficientemente importante como para considerarlo una novedad digna de ser tomada en cuenta. Más aun cuando, en virtud de los trabajos arqueológicos emprendidos en Gran

Canaria en los últimos años, hemos avanzado notablemente en el conocimiento de estas poblaciones, enriqueciéndose la base empírica desde la que afrontar su explicación como formación social particular.

En segundo lugar, y con idéntica importancia que lo expuesto en los párrafos precedentes, debe indicarse que las formas, conceptos y categorías de análisis desde las que abordar el pasado prehispánico de Gran Canaria también han sufrido un cambio significativo en las últimas dos décadas. Estudios específicos, análisis de yacimientos y materiales arqueológicos, así como la incorporación de nuevos postulados teóricos sobre estas sociedades han ayudado a componer unos planteamientos sobre esta realidad histórica que, al menos en parte, difieren de aquéllos generalizados hasta hace muy poco tiempo. No es el momento ni el lugar para considerar si estas aportaciones contemporáneas son más acertadas o no, pero lo que sí se les debe reconocer es que han ofrecido una visión distinta a la que era común hasta el momento, articulando otras respuestas y, lo que puede ser más interesante, también nuevas preguntas. En justicia, hay que advertir que no en todos estos trabajos se hace mención expresa a las pintaderas, si bien tales investigaciones siempre aportan datos sobre los grupos que las fabricaron, que las usaron, en definitiva, que las incorporaron a su cotidianidad. Y ahí reside uno de sus puntos fuertes, al menos para los fines perseguidos por estas páginas.

Para empezar estas reflexiones debe recordarse, por muy obvio que pueda parecer a estas alturas, que las pintaderas aparecen representadas por todo el marco insular, en yacimientos distribuidos por toda Gran Canaria. No se trata de la manifestación arqueológica de un territorio concreto, localizándose en asentamientos próximos al litoral (Caserones de La Aldea, por ejemplo), en las medianías (El Tejar de Santa Brígida, por citar uno) o en la cumbre (Solana del Pinillo, en Tejeda). Se identifican, por tanto, de norte a sur y de este a oeste de la isla y, ni que decir tiene, en ningún caso asociadas a un tipo particular de soporte o tipología constructiva: cuevas naturales, artificiales o construcciones de superficie.

No es ésta una apreciación baladí, pues servirá de anclaje a los planteamientos que se hacen en las páginas que a continuación siguen. Desde hace unos años diferentes autores vienen planteando que Gran Canaria debe entenderse, en su globalidad, como el marco general de expresión territorial de un grupo cuyas manifestaciones culturales son mayoritariamente homogéneas y muy probablemente identificativas de una uniformidad étnica. Así las cosas, y como nos gustaría seguir defendiendo, las pintaderas¹ podrían distinguirse como una muestra más de aquellas evidencias representativas de la materialidad de un grupo étnico cuya presencia es reconocible en todo el marco insular. Y aunque el concepto de etnicidad y los restos arqueológicos no son siempre dos esferas de la realidad fácilmente conciliables, en este caso resulta

1 Tanto el objeto como los usos a los que estuvieron destinadas.

un punto de partida sugerente, como quisiera defenderse a partir de estas líneas. Sin querer entrar en el amplio debate relativo a la definición de grupo étnico o sobre cómo abordar su reconocimiento arqueológico, hoy en día existe un amplio consenso sobre que la etnicidad “es en última instancia un tema de autorreconocimiento de grupo y de identidad” y que no cabe duda de que eso que se ha llamado “cultura material participa activamente en la producción de representaciones discursivas de la identidad” (M. Fernández y G. Ruiz, 2011: 223-224²). Si aceptamos tales premisas, y teniendo en cuenta la amplia representación –numérica y territorial– de las pintaderas, no resulta demasiado arriesgado proponer que estos sellos constituirían uno de esos materiales entre cuyas funciones estaría servir como vehículo de representación de la identidad de los antiguos canarios, o al menos formar parte de un discurso de autorreconocimiento. Y no se trata de una visión presentista en la que se trasvasa a aquellas poblaciones la capacidad de evocación que del mundo prehispánico tienen para nosotros las pintaderas, pues parecen existir indicios que sostendrían esta propuesta.

La abundancia y extensión de estas matrices podría ser un primer argumento a esgrimir en este sentido, pues, pese a que se recuperen en los yacimientos otros restos con mayor presencia cuantitativa (industria lítica, por ejemplo), exhiben como rasgo particular que su configuración material responde mayoritariamente a unos esquemas pautados. En otras palabras, lejos de la idea generalizada de que cada pintadera es diferente de las demás, muchas de ellas –por no decir la mayoría– responden a unos esquemas compositivos muy semejantes, cuando no iguales. Es cierto que hay piezas singulares que no tienen parangón, pero no puede negarse que una parte significativa de ellas es el resultado de una repetición de esquemas que atañen tanto a la morfología del campo como a su decoración y que invita a pensar en la existencia, en no pocos casos, de esquemas casi estandarizados³.

2 Un trabajo muy recomendable para todas aquellas personas que quieran profundizar en la discusión sobre etnicidad y su no siempre fácil relación con la arqueología.

3 Esta circunstancia resulta evidente, por ejemplo, en la estrecha relación observada entre la morfología del campo y los motivos que en él se representan (véanse las tablas del capítulo 2 y del anexo). Otro buen argumento en este sentido es la presencia en el repertorio estudiado de pintaderas que, pese a presentar defectos o rupturas en el proceso de su elaboración, no son desechadas y se terminan guisando para ser usadas. Puede deducirse de ello que prevalece sobre ciertos detalles –número de incisiones o excisiones, por ejemplo– el mantenimiento de un esquema compositivo socialmente aceptado. Que la pintadera presente un detalle particular, producido de forma intencional o accidental, parece ser una cuestión accesorio siempre y cuando no se alteren los elementos básicos del patrón que sirve de norma. Este mismo hecho quizás ayudaría a justificar también que reconozcamos pintaderas que son esencialmente iguales en su hechura aunque introduzcan pequeñas variaciones (por ejemplo en sus remates periféricos o la cantidad de impresiones que las componen).



Fig. 5.1. Pintaderas que muestran la reiteración de esquemas compositivos

Como se ha querido ilustrar con las imágenes previas, pintaderas de distinta procedencia presentan unas semejanzas formales que desde luego no son atribuibles al azar y que hacen patente la existencia de un esquema de composición repetitivo, en el que se conjugan –aunque no en exclusiva– ciertas morfologías del campo con una constitución decorativa y unas técnicas concretas. Estas piezas, o al menos un número nada despreciable de ellas, son el reflejo evidente de una norma en su elaboración, es decir, responderían a una pauta socialmente establecida que, a todas luces, no puede explicarse por la simple reiteración de modelos en atención a criterios estéticos. Esta reglamentación a la que aludimos podría ser un claro síntoma del empleo de estos materiales en la configuración de una imagen cargada de identidad, de identificación, de reconocimiento. De mensaje, en definitiva.

Si bien es cierto que requeriría de mayor profundidad en la investigación, una observación general de otras manifestaciones de los antiguos canarios lleva a suponer que estos modelos compositivos, u otros muy semejantes, están igualmente presentes en materiales y soportes diversos. Y aunque es cierto que es poco original este planteamiento, no está de más recordar que la decoración de muchos de los recipientes cerámicos, de algunos ídolos o ciertas representaciones pictóricas en cuevas cuentan con figuraciones semejantes a las de las pintaderas y, en no pocos casos, siguiendo patrones de composición que podrían calificarse de recurrentes. Efectivamente, y como habrá pensado el lector, es una observación que descansa básicamente en lo fenoménico, si bien por el momento lo bastante significativa como para abordar otras cuestiones.



Fig. 5.2. Detalle de un ídolo (n.º de inventario 2880) cuyos motivos decorativos y composición guardan estrechas similitudes con los representados en algunas pintaderas (n.º de inventario 3128 y 3118)

A la luz de lo expuesto cabe interrogarse si tales semejanzas son suficientes para plantear que las pintaderas formarían parte de un sistema de representación de un código (entendido éste como una combinación de signos que tienen un determinado valor dentro de un sistema establecido), habida cuenta de la ya citada reiteración de composiciones. Creemos que sí. Existen argumentos para pensar que estos sellos participan de una codificación establecida de símbolos socialmente aceptados, reconocibles por los integrantes de esta comunidad y que posiblemente formularían y transmitirían cierta información. En definitiva, y de aceptar esta proposición, podría decirse que integrarían una estrategia de comunicación visible, un lenguaje, toda vez que el receptor de la información que se muestra la reconoce, pues entiende su sistemática. La visibilidad, la posibilidad de percepción basada en esa recurrencia compositiva –ejemplificada en nuestro caso por las pintaderas– también podría interpretarse, por ello, como un recurso de identificación, en cuanto que transmite una información comprensible, pese a que pudiera servir tanto para distinguir como para aunar con su mensaje. En todo caso, si efectivamente cabe asociar las pintaderas con un sistema de comunicación codificado, los emisores y los receptores de tal información –como reconocedores de lo que se transmite– conformarían ese grupo que es capaz de autoidentificarse por compartir ciertos rasgos culturales. Tal vez no sea suficiente para confirmar su definición como grupo étnico a través de ciertos componentes materiales, pero quizás pueda entenderse como un paso más en esa dirección.

Dicha estrategia de comunicación codificada entre los antiguos canarios –por otro lado muy frecuente en numerosas poblaciones pasadas y presentes– no sólo vendría atestiguada por los indicios a los que hemos hecho alusión más arriba. Las fuentes escritas relativas a estas poblaciones se hacen eco en diversos pasajes de la existencia de comportamientos análogos en diferentes ámbitos de su vida cotidiana. Por ejemplo, ya se exponía en páginas precedentes cómo distintos autores habían puesto sobre aviso de la semejanza entre los motivos representados en las pintaderas y las marcas que, según estos textos, algunos canarios portarían en sus armas. Tales señas, quizás mejor blasones, serían también interpretables como un exponente de identificación –comunicación– de quien las muestra y de quien sabe reconocerlas, pues está al corriente de la codificación en la que reside su significado. En el caso aludido podría tratarse de emblemas personales o familiares, si bien las fuentes dan cuenta de otros elementos que permitirían distinguir la condición social de quien hacía gala de ellos o de quienes estaban obligados a mostrarlos.

En no pocas ocasiones los textos etnohistóricos relatan las evidentes diferencias que en el ropaje, la forma de llevar el cabello, la barba o incluso en ciertos comportamientos se establecerían entre los llamados por estos mismos documentos “nobles” y “villanos”. Una generalización y una externalización de las desigualdades, sobre las que abundan las asimetrías en la justicia o el lugar y el modo de sepulcro, que hace que no sea

demasiado arriesgado suponer la normalización de todo un repertorio de códigos pautados consustanciales a la cotidianidad de estas poblaciones. Y es en este marco de comportamientos sociales donde las pintaderas, como otros tantos elementos, pueden cobrar un sentido global y facilitar, con ello, parte de su explicación histórica.

La comunicación humana, en su sentido más amplio, es un fenómeno social, y precisamente es en este contexto donde el uso de estrategias codificadas de transmisión de información adquiere su pleno significado. Y si hoy sabemos qué podía significar que, entre los antiguos canarios, una persona llevara el pelo o la barba recortada de una determinada forma o portara una indumentaria u otra, desconocemos buena parte de sus otros códigos de comunicación-identificación, restringiéndose con ello las apreciaciones que al respecto pueden hacerse. Si las pintaderas son, como proponemos, una expresión material de estrategias de transmisión de información o fórmulas de reconocimiento e identificación empleadas por estas poblaciones, lamentablemente desconocemos las bases de codificación sobre las que se construyen. Por ello, su preciso significado se nos escapa. No sabemos exactamente qué se comunicaría mediante el uso de ciertas composiciones o si variarían o no cuando se combinaban entre sí. Igual de difícil es saber sobre qué soportes se estamparían (¿impresiones directas sobre materiales blandos?, ¿mediante el empleo de tintes?), si siempre testimoniarían lo mismo o si bastaría portarlas para transmitir una información particular. Este conjunto de incógnitas, de nuevas preguntas, resulta de difícil respuesta. Sin embargo, si valoramos ahora los contextos de aparición de las pintaderas podremos apuntar algunas posibilidades. Aunque también es previsible que deriven en más interrogantes.

A lo largo de las páginas anteriores ya se ha señalado que, salvo dudosas excepciones, la mayor parte de los sellos se han recuperado en ámbitos domésticos. En los distintos yacimientos arqueológicos, las pintaderas aparecen junto a los desechos generados en el transcurso de la vida cotidiana, normalmente útiles descartados o fragmentados, restos óseos de animales, conchas de moluscos... En principio, tales asociaciones no deben hacernos pensar que, por mera agrupación, las matrices deban vincularse directamente con las actividades que implicaron la transformación y manipulación de productos animales y vegetales. Los rellenos en los que se identifican las pintaderas, efectivamente, son el resultado de acciones en las que las artesanías o la preparación de alimentos desempeñan un especial protagonismo, pero no puede olvidarse que son también el producto de otras muchas actividades que tienen lugar en los espacios vividos. Es necesario abrir un breve paréntesis para, al calor de la investigación actual, abordar lo que supondrían eso que ha dado en llamarse espacios domésticos. De entrada, no podemos limitar nuestra consideración de los contextos habitacionales a su única estimación como lugares en los que se refugiaban o pernoctaban estas poblaciones y en los que preparaban y consumían los productos que formaban parte de su dieta habitual. Son algo más, y los rasgos que los definen históricamente así lo sustentarían.

Veamos algunos de ellos.

Estos lugares, o al menos buena parte de ellos, presentan como principal rasgo común una vocación de permanencia, de directa asociación a un territorio. Aunque todavía son escasas las series de cronologías absolutas en Gran Canaria, las disponibles reflejan cómo muchos de los asentamientos tienen una vigencia temporal de varios siglos, perpetuándose una población en un contexto específico, pese a que ocasionalmente se puedan apreciar discontinuidades. Las reordenaciones de los espacios domésticos, las reformas que sufren ciertas construcciones, la directa asociación con enclaves fúnebres y de almacenamiento, la identificación de áreas de especialización funcional, etc., son indicadores de que la citada perduración en el tiempo es un fenómeno generalizado, al menos en aquellos asentamientos de mayores dimensiones.

A ello se añade que tales lugares se erigen en un eje fundamental desde el que parten la gestión y materialización de las estrategias de explotación del territorio y de los recursos que éste ofrece, como confirman distintos trabajos de investigación dados a conocer en los últimos años. Pero además, y en directa relación con lo ya dicho, es en estos espacios donde opera buena parte de las vías de producción y reproducción social, manifestándose en ellos una porción significativa de aquellos elementos que garantizan la perpetuación del colectivo como tal. Aunque no siempre pueda reconocerse una huella arqueológica de estos acontecimientos, es innegable que estos espacios constituyen contextos en los que se materializan, se normalizan, se perpetúan muchos de los lazos que asocian a las personas entre sí en el marco de una sociedad concreta. Son, por tanto, escenarios complejos de lo social donde la identificación, la transmisión formal de información, el autorreconocimiento y la fijación de identidades desempeñarían un papel trascendente.

Así las cosas, los ámbitos domésticos serían espacios donde tiene lugar buena parte de la interacción social, donde la cotidianidad no sólo atañe a preparar alimentos, dormir o fabricar herramientas, sino también a sentar las bases de la red de vínculos interpersonales que sostiene cualquier agrupación humana. Y como es sabido, tales relaciones se establecen mediante todo un conjunto de estrategias, entre las que se incluyen la comunicación no verbal y lo que se ha denominado la “experiencia sensorial cotidiana”, que contribuyen a fijar las estructuras sociales y las categorías culturales. Como ha indicado recientemente Antonio Blanco (2010: 159), el ámbito doméstico constituye uno de los espacios en los que acontece la enculturación o socialización primaria de los individuos, y su estudio ofrece informaciones de gran valor. Es allí precisamente donde trata de perpetuarse la memoria social.

Las pintaderas, si atendemos a su condición particular y a la recurrencia de sus composiciones, pueden ser leídas en este particular escenario de interacción social, formando parte de las fórmulas de comunicación, de transmisión de la información a partir de un código reconocido por aquéllos que habitan en un espacio, ya sea éste un



asentamiento concreto, una comarca o el conjunto de Gran Canaria. Es probable que este mismo sentido pueda darse a otras manufacturas e incluso a otros rasgos culturales que no han dejado huella material en los yacimientos, pues se trata de un comportamiento habitual en numerosas sociedades. Muchos elementos, y entre ellos suponemos que nuestros sellos, participarían de un marco cotidiano de interacción en el que tratan de reproducirse aquellos comportamientos que dotan de sentido social a una comunidad de personas. Desde los más mundanos hasta aquéllos en los que reside la estructura básica de una comunidad históricamente definida.

El carácter doméstico de las pintaderas, pero también su generalización en el territorio insular, hace de ellas una expresión de la etnicidad de los antiguos canarios, no tanto de identidad frente a “otros”, sino de autorreconocimiento en cuanto que constituyen fórmulas de comunicación cotidiana basadas en un código compartido. Y es con este mismo sentido con el que se pueden explicar otros atributos identificados por las fuentes escritas, como los ya mencionados modos de cortar el cabello o las barbas, los blasones de las tarhas o la materialización de dónde y cómo se ponen en práctica las tradiciones funerarias.

Con todo, seguimos sin poder aportar más indicios de qué información se transmite mediante el empleo de las pintaderas o cómo se haría uso de ellas, debiendo limitarnos a su apreciación como elementos cotidianos que cobran sentido en los espacios domésticos y que son configurados formalmente a partir de un patrón social generalizable al conjunto de Gran Canaria. Finalmente hay que destacar que, si bien es cierto que las representaciones de ese código de comunicación social al que aludimos pueden reconocerse en otros materiales, no hay duda de que las pintaderas fueron objetos creados ex profeso para ese propósito. Precisamente en este hecho radican su excepcionalidad y el mejor testimonio de la importancia que tendrían en la formulación de mensajes, en la transmisión cotidiana de información. En definitiva, en la creación de identidades sociales que pueden ir desde lo individual hasta lo colectivo.



Bibliografía



BIBLIOGRAFÍA

FUENTES ARCHIVÍSTICAS

Archivo de El Museo Canario. Archivo General de El Museo Canario [ES 35001 AMC/AMC] 12. Compra de material arqueológico. 1884-03-01/1887-01-15.

AMC/AMC 31. Lista de objetos comprados en Gáldar y fotocopia del expediente producido por el Ayuntamiento de Las Palmas relativo a esta adquisición. 1892-02-13.

AMC/AMC 76. Materiales arqueológicos procedentes de Gran Canaria. [1879-1900].

AMC/AMC 144. Relación de materiales del depósito de S. Jiménez Sánchez o Entrega de material recuperado por Sebastián Jiménez Sánchez como delegado provincial de Excavaciones Arqueológicas entre 1942 y 1963. 1963-10-26.

AMC/AMC 191. Jiménez Gómez, M.^a de la Cruz. Excavación arqueológica en Los Caserones y Lomo Granados, San Nicolás de Tolentino, Gran Canaria. 1995-02-21/04-17.

AMC/AMC 1209. Inventarios de cerámicas canarias. Números de “inventario verde” ordenados por número de registro. [1887-09/1890-06-16].

AMC/AMC 1210. Inventario de cerámica de los primitivos canarios. Números de “Inventario actual”. Autor: Manuel Naranjo Sánchez. 192-?.

AMC/AMC 1211. Inventario de materiales arqueológicos de diversa naturaleza. [1880/1881-07].

AMC/AMC 1213. Inventario de material cerámico canario. [1886-10/1888-11].

AMC/AMC 1219. Conjunto de inventarios de materiales arqueológicos:

1219/3.2.1/14/1e: Relación de las fichas antiguas sin clasificar. Expresa número de orden [inventario verde], localización expositiva [estante y andamio], procedencia y medidas. 1929?

AMC/AMC 1236. Inventario de la sección “Cerámica Canaria de los Primitivos Habitantes del Archipiélago Canario” tal como está colocada en las estanterías de dicha sección en El Museo Canario el día 1.º de mayo de 1929. 1929-05-01.

AMC/AMC 1243. Inventarios de la Comisión de Arqueología de El Museo Canario y del Servicio de Arqueología de El Museo Canario. 197-?–198-?

AMC/AMC 1244. Inventario de material cerámico canario. Conocido como “Inventario verde”. 193-?

AMC/AMC 1251. Catálogo de pintaderas. 198-?

AMC/AMC 1298. Fichas catalográficas para la posible formación de inventario de las colecciones arqueológicas de El Museo Canario. 190-?

AMC/AMC 1320. Relación de ingresos del año. 1884.

AMC/AMC 1326. Relación de ingresos del año. 1889-06/1891-05.

AMC/AMC 1340. Relación de ingresos del año. 1899-07/10/11.

AMC/AMC 1349. Relación de ingresos del año. 1901.

AMC/AMC 1369. Servicio de Arqueología de El Museo Canario. Carta arqueológica del municipio de San Nicolás de Tolentino. 1990.

AMC/AMC 1371. Servicio de Arqueología de El Museo Canario. Carta arqueológica del municipio de Telde. 1989.

AMC/AMC 1376. Libro registro de ingreso de objetos y documentos. 1880-03-26/1900-12-29.

AMC/AMC 1637. Servicio de Arqueología de El Museo Canario. Plan especial de protección, conservación y restauración del patrimonio arqueológico de la cuenca de Tejeda. 1988/1993.

AMC/AMC 1642. Servicio de Arqueología de El Museo Canario. Plan especial de protección, conservación y restauración de la zona arqueológica de Arguineguín, sector costa. 1987/1990.

AMC/AMC 3841. Varios borradores para la formación del libro registro de ingreso de objetos y documentos, documento 1376. 1881-12-04/1903-04-25.

AMC/AMC 3842. Lista de materiales arqueológicos adquiridos por El Museo Canario en Gáldar. 1897-10.

AMC/AMC 4185. Memoria de secretaria. Año 1936.

AMC/AMC Libramientos. Año 1881.

AMC/AMC Libro de Actas de Juntas Directivas de El Museo Canario, n.º 1. 2 septiembre 1879 a 31 diciembre 1893.

AMC/AMC Libro de Actas de Juntas Directivas de El Museo Canario, n.º 2. 23 febrero 1894 a 17 diciembre 1905.

AMC/AMC Libro de Actas de Juntas Directivas de El Museo Canario, n.º 4. 19 diciembre 1925 a 29 noviembre 1932.

AMC/AMC Libro de Actas de Juntas Directivas de El Museo Canario, n.º 5. 29 noviembre 1932 a 25 marzo 1940.

AMC/AMC Libro de Actas de Juntas Directivas de El Museo Canario, n.º 6. 29 marzo 1940 a 8 noviembre 1946.

AMC/AMC Libro de Actas de Juntas Directivas de El Museo Canario, n.º 9. 6 junio 1967 a 18 junio 1980.

AMC/AMC Oficios y Correspondencia 1881. Relación de donación de Agustín Millares y Torres del día 19 de octubre de 1881.

Archivo de El Museo Canario. Colección de Fotografía Histórica [ES 35001 AMC-CFH] 000552 y 001304.

Archivo de El Museo Canario. Fondo Fotográfico José Naranjo [ES 35001 AMC-FFJN]



s55n33 y s55n35.

Archivo de El Museo Canario. Fondo Fotográfico Luis Ojeda Pérez [ES 35001 AMC-FFLO] 000234.

Archivo de El Museo Canario. Fondo Fotográfico Teodoro Maisch [ES 35001 AMC-FFTM] 1428, 1863, 1865, 1891, prov852, prov1868 y prov1881.

Archivo de El Museo Canario. Colección Documental Sebastián Jiménez Sánchez [ES 35001 AMC/SJS], caja 78, carpeta 16, documento 37. Ficha de hallazgos arqueológicos de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas.

AMC/SJS, caja 69, carpeta 3, documento 1. Memoria de las excavaciones arqueológicas en la isla de Gran Canaria, correspondientes al plan nacional de 1944.

AMC/SJS, caja 69, carpeta 6, documento 5. Memoria de las excavaciones arqueológicas en la provincia de Las Palmas del plan nacional de 1947.

AMC/SJS, caja 69, carpeta 7, documento 2. Memoria de las excavaciones arqueológicas en la isla de Gran Canaria, del plan nacional de 1948.

AMC/SJS, caja 70, carpeta 1, documento 1. Memoria de las excavaciones arqueológicas de las islas de Gran Canaria y Fuerteventura del plan nacional de 1949.

AMC/SJS, caja 78, carpeta 16, documento 37. Fichas de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas de las localidades de Tufia, El Draguillo, Cortijo, Tara, Malpaso y Cendro.

AMC/SJS, caja 82, carpeta 5, documento 13. Relación de material facilitado a don Luis Diego Cuscoy, delegado provincial de Excavaciones Arqueológicas en Santa Cruz de Tenerife, para intercambio con material arqueológico de la isla de Tenerife.

AMC/SJS, caja 84, carpeta 1, documento 4. Pintaderas.

Archivo de El Museo Canario. Colección Documental Víctor Grau-Bassas [ES 35001 AMC/VGB] Correspondencia. VIII/25.



FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

ABAD, Ángeles. *La identidad canaria en el arte*. Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001

ADOLFO MANSO, Manuel. "Noticia de un hallazgo prehispánico en 'La Huesa' (Tafira Baja. Las Palmas de Gran Canaria)". *El Museo Canario*, años XXXVI-XXXVII (Las Palmas de Gran Canaria, 1975-1976), pp. 245-254.

ALBERTO BARROSO, Verónica; VELASCO VÁZQUEZ, Javier. "Excavaciones arqueológicas en la plaza de San Antón (Agüimes)". *Investigaciones arqueológicas en Canarias*, nº 7 (Las Palmas de Gran Canaria, 2003), pp. 39-142.

ALCINA FRANCH, José. "Las 'pintaderas' de Canarias y sus posibles relaciones". *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 2 (Madrid; Las Palmas, 1956), pp. 77-107.

ALCINA FRANCH, José. "Relaciones de Canarias y América durante la prehistoria". En: Confederación Española de Cajas de Ahorros (ed.). *II Jornadas de Estudios Canarias-América*. Santa Cruz de Tenerife: Cajacanarias, 1981, pp. 109-124.

ÁLVAREZ DELGADO, Juan. "Apostillas". *Revista de Historia*, n.º 57 (La Laguna, 1942), pp. 123-125.

ALZOLA GONZÁLEZ, José Miguel. *Víctor Grau-Bassas: primer conservador del Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1980.

ARCO AGUILAR, M.^a del Carmen del; et al. "Nuevas fechas de C-14 en la Prehistoria de Gran Canaria". *El Museo Canario*, año XXXVIII-XL (Las Palmas de Gran Canaria, 1977-1979), pp.73-78.

ARCO AGUILAR, M.^a del Carmen del; JIMÉNEZ GÓMEZ, M.^a de la Cruz; NAVARRO MEDEROS, Juan F. *La arqueología en Canarias: del mito a la ciencia*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria, 1992.

ARCO AGUILAR, M.^a del Carmen del; NAVARRO MEDEROS, Juan Francisco. *Los aborígenes*. Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1987.

ARQUEOCANARIA S.L. *Sondeos arqueológicos en San Sebastián, Barrio del Hospital*,

Gáldar. Memoria inédita, 2003.

ASCANIO PADRÓN, Alejandro; et al. "Intervención arqueológica en El Tejar (Santa Brígida, Gran Canaria): primeros resultados". En: MORALES PADRÓN, Francisco (coord.). *XV Coloquio de Historia Canario-Americana* (Las Palmas de Gran Canaria, 2002). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2004, pp. 2131-2146.

AZNAR VALLEJO, Eduardo. "El capítulo de Canarias en el islario de André Thevet". En: MORALES PADRÓN, Francisco (coord.). *VI Coloquio de Historia Canario-Americana* (Las Palmas de Gran Canaria, 1984). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 1988, t. II, segunda parte, pp. 830-862.

AZNAR VALLEJO, Eduardo; et al. *Le Canarien: retrato de dos mundos. T.I. Textos*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 2006.

BALOUT, Lionel. "Reflexions sur le problème du peuplement préhistorique de l'archipel Canarien". *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 15 (Madrid; Las Palmas, 1969), pp. 133-145.

BALOUT, Lionel. "Canarias y África en los tiempos prehistóricos y protohistóricos". *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 17 (Madrid; Las Palmas, 1971), pp. 95-102.

BARRAS DE ARAGÓN, Francisco de las. "Estudio de los cráneos antiguos de canarios, existentes en el Museo Antropológico Nacional". *Actas y memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, t. VIII (Madrid, 1929).

BATLLORI Y LORENZO, José. "Un descubrimiento notable". *El Museo Canario*, t. VIII, nº 90 (Las Palmas de Gran Canaria, 1900), pp. 273-279.

BELMONTE, Juan A.; HOSKIN, Michael. *Reflejo del cosmos. Atlas de arqueoastronomía del mediterráneo antiguo*. Madrid: Equipo Sirius, 2002.

BERTHELOT, Sabino. *Antiquités canariennes: annotations sur l'origine des peuples qui occupèrent les Iles Fortunées, depuis les premiers temps jusqu'à l'époque de leur conquête*. París: E. Plon, 1879.

BERTHELOT, Sabino. *Etnografía y anales de la conquista de las islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1978.

BERTHELOT, Sabino. *Antigüedades canarias: anotaciones sobre el origen de los pueblos que ocuparon las islas afortunadas desde los primeros tiempos hasta la época de su conquista*. Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1980.

BETHENCOURT ALFONSO, Juan. *Historia del pueblo guanche. Tomo I. Su origen, caracteres etnológicos, históricos y lingüísticos*. La Laguna: Francisco Lemus, 1991.

BLANCO GONZÁLEZ, Antonio. “¿Nuevos hogares para los emigrantes?: casas y paisajes en el debate sobre el límite entre Cogotas I y el Primer Hierro en el valle del Duero”. *Zephyrus*, nº 66 (Salamanca, 2010), pp. 155-179.

CABALLERO MUJICA, Francisco; CASTRO MERELLO, Agustín. *Antología poética del licenciado Pedro Marcelino Quintana Miranda*. Gran Canaria: Ayuntamiento de Arucas; Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, 2002.

CA DA MOSTO, Alvise da. “Relación de los viajes a la costa occidental de África (1455-1457)”. En: Boccaccio, Giovanni. *De Canarias y de las otras islas nuevamente halladas en el océano allende España (1341)*. Tenerife: J.A.D.L., pp. 67-73.

CALDERÓN Y ARANA, Salvador. “Los primitivos habitantes de las islas Canarias”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 176 (Madrid, 1884), pp. 168-170.

CARMONA DE LOS SANTOS, María. *Manual de sigilografía*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

COMISIÓN DE ARQUEOLOGÍA DEL MUSEO CANARIO. “Inventario de yacimientos rupestres de Gran Canaria”. *El Museo Canario*, año XXXV (Las Palmas de Gran Canaria, 1974), pp. 199-226.

CORRALES ZUMBADO, Cristóbal; CORBELLÁ DÍAZ, Dolores; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.^a Ángeles. *Tesoro lexicográfico del español de Canarias*. Madrid: Real Academia Española; Canarias: Gobierno de Canarias, 1992.

CRAWFORD, O.G.S. “The Fortunate islands”. *The listener*, nº 1394 (London, 17 de noviembre de 1955), pp. 842-844.

CRUZ DE MERCADAL, M.^a del Carmen. “José Pérez de Barradas y El Museo Canario (octubre de 1938-enero de 1939)”. En: Museo de los Orígenes (ed.). *Arqueología, América, Antropología: José Pérez de Barradas 1897-1981*. Madrid: Museo de los Orígenes, 2008, pp. 383-397.

CUENCA SANABRIA, Julio; GARCÍA GARCÍA, Carlos. “El conjunto arqueológico Guiniguada-Las Huesas: primer informe”. *El Museo Canario*, año XLI (Las Palmas de Gran Canaria, 1980-1981), pp. 109-123.

CHIL Y NARANJO, Gregorio. *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Isidro Miranda, 1876-1891.

CHIL Y NARANJO, Gregorio. *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las islas Canarias*. Primera parte, tomo segundo. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta de La Atlántida, 1880.

CHIL Y NARANJO, Gregorio. “Importancia de las exploraciones II”. *El Museo Canario*, t. VI, nº 58 (Las Palmas de Gran Canaria, 1899), pp. 4-9.

CHIL Y NARANJO, Gregorio. “Museo retrospectivo: discurso leído en el X aniversario de la fundación de esta sociedad por el Sr. director Dr. D. Gregorio Chil y Naranjo”. *El Museo Canario*, t. IX, nº 101 (Las Palmas de Gran Canaria, 1900), pp. 239-246.

CHIL Y NARANJO, Gregorio. “La religión de los primitivos canarios, y la piedra pulida o neolítica en las islas Canarias: sesión de 21 de agosto de 1875”. En: Biblioteca Universitaria (ed.). *Gregorio Chil y Naranjo: miscelánea*. Las Palmas de Gran Canaria: Biblioteca Universitaria; Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, 2004, pp. 51-59.

CHIL Y NARANJO, Gregorio. *Los guanches: estudios históricos, climatológicos y patológicos de las islas Canarias [Tomo I, Libro III, segunda época, III (1876) y Tomo II, continuación del libro III, segunda época, III (1880)]*. Santa Cruz de Tenerife: Artemisa, 2006.

DÍAZ-ANDREU, Margarita. “Prehistoria y Franquismo”. En: MORA, Gloria; DÍAZ-ANDREU, Margarita (ed.). *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Málaga: Universidad de Málaga, 1997, pp. 547-552.

DÍAZ-ANDREU, Margarita; RAMÍREZ SÁNCHEZ, Manuel E. “La Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas (1939-1955): la administración del patrimonio arqueológico en España durante la primera etapa de la dictadura franquista”. *Complutum*, vol. 12 (Madrid, 2001), pp. 325-343.

DIEGO CUSCOY, Luis. “Armas de madera y vestido del aborigen de las islas Canarias”.

Anuario de Estudios Atlánticos, nº 7 (Madrid; Las Palmas de Gran Canaria, 1961), 499-536.

DIEGO CUSCOY, Luis. *Museo arqueológico de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, 1973.

DIEGO CUSCOY, Luis. "Las Canarias prehispánicas". *Historia* 16, nº 85 (Madrid, 1983), pp. 42-50.

DIEGO CUSCOY, Luis. "D. Juan Bethencourt Alfonso y el Gabinete Científico de Santa Cruz de Tenerife". En: BETHENCOURT ALFONSO, Juan. *Historia del pueblo Guanche. Tomo II. Etnografía y organización socio-política*. La Laguna: Francisco Lemus, 1994, pp. 509-510.

DIEGO CUSCOY, Luis. *Los guanches: vida y cultura del primitivo habitante de Tenerife*. Edición y estudio introductorio de Juan Francisco Navarro Mederos y Miguel Ángel Clavijo Redondo. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 2008.

DOMÍNGUEZ MUJICA, Josefina; MORENO MEDINA, Claudio J.; GINÉS DE LA NUEZ, Carmen. *Agricultura y paisaje en Canarias: la perspectiva de Francisco María de León y Falcón*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2005.

DOMÍNGUEZ PEÑA, José M.^a; et al. *Memoria de excavación de los yacimientos de Caserones y Lomo Caserones, T.M. San Nicolás de Tolentino, 1998*. Memoria inédita, 1999.

DOMÍNGUEZ PEÑA, José M.^a; et al. *Caserones'99*. Memoria inédita, 2000.

EL MUSEO CANARIO. *Reglamento de la Sociedad El Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta de la Atlántida, 1879.

EL MUSEO CANARIO. *Reglamento conforme al cual habrán de llevarse a efecto las exploraciones y rebuscas que se acuerden por la Junta Directiva de El Museo Canario*. Las Palmas: Tipografía la Atlántida, 1886.

EL MUSEO CANARIO. "Donativos para el Museo Canario". *El Museo Canario*, t. VIII (Las Palmas de Gran Canaria, 1900), pp. 26-27.

EL MUSEO CANARIO. "Socios corresponsales". *El Museo Canario*, t. XVI, nº 188, (Las

Palmas de Gran Canaria, 1904-1905), p. 82.

EL MUSEO CANARIO. *Estatutos y reglamento interior de la Sociedad “El Museo Canario” inaugurada el 2 de Septiembre de 1879*. Las Palmas: Imprenta y Litografía J. Martínez, 1909.

EL MUSEO CANARIO. “Memoria de las actividades de El Museo Canario durante 1982”. *El Museo Canario*, t. XLIII (Las Palmas de Gran Canaria, 1983), pp. 109-121.

ESPINOSA, Alonso de. *Historia de nuestra señora de Candelaria*. Tenerife: Goya, 1980.

ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando, “Determinar la raza, imaginar la nación (el paradigma raciológico en la obra de Chil y Naranjo)”. *El Museo Canario*, LVI (Las Palmas de Gran Canaria, 2001), pp. 329-346.

ESTÉVEZ, Jordi; VILA, Assumpció. *Una historia de la investigación sobre el Paleolítico en la Península Ibérica*. Madrid: Síntesis, 2006.

FARIÑA GONZÁLEZ, Manuel A. “El doctor D. Juan Bethencourt Alfonso o El compromiso con Canarias”. *Gaceta de Canarias*, nº 5 (Tenerife, 1983), pp. 26-37.

FARIÑA GONZÁLEZ, Manuel A. “El Museo Casilda de Tacoronte: una pérdida irreparable”. En: BETHENCOURT ALFONSO, Juan. *Historia del pueblo guanche. Tomo II. Etnografía y organización sociopolítica*. Edición anotada por Manuel A. Fariña González. La Laguna: Francisco Lemus, 1994, apéndice documental nº 2, pp. 517-565.

FARIÑA GONZÁLEZ, Manuel A.; TEJERA GASPAR, Antonio. *La memoria recuperada: la colección “Casilda” de Tacoronte en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata (Argentina)*. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias, 1998.

FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, Francisco. *Nobiliario de Canarias*. Tenerife: J. Régulo, 1952-1967, t. I, pp. 488-493.

FERNÁNDEZ GÖTZ, Manuel A.; RUIZ ZAPATERO, Gonzalo. “Hacia una arqueología de la etnicidad”. *Trabajos de prehistoria*, vol. 68, nº 2 (Madrid, 2011), pp. 219-236.

FRANCHY Y ROCA, José. “Las pintaderas de Gran Canaria”. *El Museo Canario*, t. X, nº 111 (Las Palmas de Gran Canaria, 1901), pp.61-62.

FUSTÉ ARA, Miguel “Algunas observaciones acerca de la antropología de las poblaciones prehistóricas y actual de Gran Canaria”. *El Museo Canario*, años XIX-XX (Las Palmas de Gran Canaria, 1958-1959), pp. 1-27.

GARCÍA SÁNCHEZ, Manuel. “Restos humanos procedentes del túmulo funerario de El Lomo de los Caserones (Aldea de San Nicolás, Gran Canaria)”. *El Museo Canario*, años XXXVIII-XL (Las Palmas de Gran Canaria, 1977-1979), pp. 7-46.

GARCÍA SÁNCHEZ, Manuel; JIMÉNEZ GÓMEZ, M.^a de la Cruz; ARCO AGUILAR, M.^a del Carmen del. “Paleopatología en enterramientos tumulares de San Nicolás de Tolentino (Gran Canaria)”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 26 (Las Palmas de Gran Canaria; Madrid, 1980), pp. 111-132.

GONZÁLEZ ANTÓN, Rafael. “Pintadera. Sello”. En: GONZÁLEZ ANTÓN, Rafael; CHAVEZ TRISTÁN, Francisca (comisarios). *Fortunatae Insulae: Canarias y el Mediterráneo*. Santa Cruz de Tenerife: Organismo Autónomo de Museos y Centros del Cabildo de Tenerife; Obra Social y Cultural de la Caja General de Ahorros de Canarias, 2004, p. 367.

GONZÁLEZ ANTÓN, Rafael; TEJERA GASPAS, Antonio. *Los aborígenes canarios*. Oviedo: Colegio Universitario; Istmo, 1990.

GRAU-BASSAS Y MAS, Víctor. “Nuevos objetos canarios”. *El Museo Canario*, t. III, nº 36 (Las Palmas de Gran Canaria, 1881), pp. 357-360.

GRAU-BASSAS Y MAS, Víctor. *Viajes de exploración a diversos sitios y localidades de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1980.

HERNÁNDEZ BENÍTEZ, Pedro. “Vindicación de nuestras pintaderas”. *El Museo Canario*, año V, nº 10 (Las Palmas de Gran Canaria, 1944), pp. 15-28.

HERNÁNDEZ BENÍTEZ, Pedro. “Enterramientos de los aborígenes en Telde: actas de la sesión canaria de 13 de enero de 1948”. *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, t. XXIV, cuadernos 1-4 (Madrid, 1949), pp. 154-155.

HERNÁNDEZ BENÍTEZ, Pedro. *Telde (sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos)*. Telde: Imprenta Telde, 1958.

HERNÁNDEZ PÉREZ, Mauro. “Recuperando patrimonio: arqueología prehistórica



canaria en la Comunidad Valenciana". *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 50, t. II (Las Palmas de Gran Canaria; Madrid, 2004), pp. 781-805.

HISTORIA de las islas Canarias (edición ilustrada). Santa Cruz de Tenerife: A.J. Benítez, ca. 1909.

HOOTON, Earnest A. *Los primitivos habitantes de las islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2005.

JIMÉNEZ GÓMEZ, M.^a de la Cruz. *El ornamento personal entre los aborígenes canarios*. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural; Museo Canario, 1980.

JIMÉNEZ GÓMEZ, M.^a de la Cruz; ARCO AGUILAR, M.^a del Carmen del. "Informe sobre las excavaciones arqueológicas realizadas en el yacimiento de los Caserones, San Nicolás de Tolentino, Gran Canaria, campaña 1978". *El Museo Canario*, años XXXVIII-XL (Las Palmas de Gran Canaria, 1977-1979), pp. 49-56.

JIMÉNEZ GÓMEZ, M.^a de la Cruz; ARCO AGUILAR, M.^a del Carmen del. "Estudio de los ídolos y pintaderas de la Aldea de San Nicolás, Gran Canaria". *Tabona*, nº V (La Laguna, 1984), pp. 47-92.

JIMÉNEZ GÓMEZ, M.^a de la Cruz.; HERNÁNDEZ SUÁREZ, Juana C.; VALENCIA LEÓN, Alejandro "La sepultura tumular de Lomo Granados, La Aldea de San Nicolás, Gran Canaria". *Tabona*, nº VIII, t. I (La Laguna, 1992-1993), pp. 149-189.

JIMÉNEZ GONZÁLEZ, José J. *Gran Canaria prehistórica: un modelo desde la arqueología antropológica*. Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1999.

JIMÉNEZ MEDINA, Antonio M. "Montaña de Cardones y su etapa prehispánica (I de III)". *El Cardón*, nº 2 (septiembre-diciembre 1996), pp. 4-5.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián. "Silo colectivo prehispánico o Agadir de Valerón (Cuesta de Silva)". *Revista de Historia*, nº 65 (La Laguna, 1944), pp. 24-31.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián. "Nuevos ídolos de los canarios prehispánicos". *El Museo Canario*, año VI, nº 13 (Las Palmas de Gran Canaria, 1945), pp. 31-40.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián. "La prehistoria de Gran Canaria". *Revista de Historia*, nº

70 (La Laguna, 1945b), pp. 178-185.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián. “Excavaciones arqueológicas en Gran Canaria, del Plan Nacional de 1942, 1943 y 1944”. *Informes y memorias*, nº 11 (Madrid, 1946).

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián. “Presencia del Estado en la arqueología canaria”. *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria, 23 de julio de 1950), pp. 3 y 6.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián. “Yacimientos arqueológicos grancanarios descubiertos y estudiados en 1951: localidades de ‘Arrastres de Caserones’, ‘Cascajo de Belén’, ‘El Baladero’ y ‘Risco Pintado o Montaña de la Audiencia’”. *Faycan*, nº 2 (Las Palmas de Gran Canaria, 1952).

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián. “Nuevas estaciones arqueológicas en Gran Canaria y Fuerteventura: campaña de 1952”. *Faycan*, nº 3 (Las Palmas de Gran Canaria, 1953), pp. 17-24.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián. “De arqueología grancanaria”. *Revista de Historia*, nº 115-116 (La Laguna, julio-diciembre 1956), p. 173.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián. “Cerámica grancanaria prehispánica de factura neolítica”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 4 (Madrid; Las Palmas, 1958), pp. 193-244.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián. “Localidad de los Caserones”. *Faycan*, nº 7 (Las Palmas de Gran Canaria, 1960), pp. 22-24.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián. “La necrópolis del Cascajo del Maípez de Jinamar”. *Faycan*, nº 7 (Las Palmas de Gran Canaria, 1960b), pp. 25-26.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián. “Aldea de San Nicolás (Gran Canaria): Los Casarones”. *Noticiario arqueológico hispánico*, nº V (Madrid, 1962), pp. 261.

JUAN EIROA, Jorge; et al. *Nociones de tecnología y tipología en Prehistoria*. Barcelona: Ariel, 1999.

Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. *Boletín Oficial del Estado*, 29 de junio de 1985, núm. 155, pp. 20342-20352.

Ley 4/1999, de 15 de marzo, de Patrimonio Histórico de Canarias. *Boletín Oficial de*

Canarias, núm. 36, 24 de marzo de 1999, pp. 3764-3793.

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia general de las Indias*. Madrid; Barcelona: Espasa Calpe, 1932, tomo II.

MARCY, George. "El verdadero destino de las 'pintaderas' de Canarias". *Revista de Historia*, nº 58 (La Laguna, 1942), pp. 108-123.

MARRERO ROMERO, Rita; GARCÍA NAVARRO, Milagrosa. *Informe excavación arqueológica de urgencia El Tejar*. Informe inédito, 1997.

MARTÍN DE GUZMÁN, Celso. "Valle de Guayedra". *Noticiario arqueológico hispánico*, nº 10 (Madrid, 1980), pp. 381-403.

MARTÍN DE GUZMÁN, Celso. "Estructuras habitacionales del Valle de Guayedra". *Noticiario arqueológico hispánico*, nº 14 (Madrid, 1982), pp. 301-318.

MARTÍN DE GUZMÁN, Celso. *Las culturas prehistóricas de Gran Canaria*. Madrid; Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1984.

MARTÍN DE GUZMÁN, Celso. "La arqueología canaria: una propuesta metodológica". *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 32 (Madrid; Las Palmas, 1986), pp. 575-682.

MARTÍN DE GUZMÁN, Celso. "La serie de sellos de madera procedentes de Gáldar, Gran Canaria". *Trabajos de Prehistoria*, 45 (Madrid, 1988) pp. 289-304.

MARTÍN DE GUZMÁN, Celso. "De arqueología canaria: planteamientos teóricos e historiográficos". En: MILLARES CANTERO, Agustín; ATOCHE PEÑA, Pablo y LOBO CABRERA, Manuel (coord.). *Homenaje a Celso Martín de Guzmán (1946-1994)*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997, pp. 29-64.

MARTÍN NARANJO, José. "Una excursión a Acusa". *El Tribuno: semanario republicano-federal* (Las Palmas de Gran Canaria, 16 de abril de 1936), p.1.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Ernesto. "Dataciones absolutas para los yacimientos de Risco Chimirique (Tejeda) y Playa de Aguadulce (Telde)". *Vegueta*, 5 (Las Palmas de Gran Canaria, 2000), pp. 29-46.

MARTÍNEZ DÍAZ, Belén. *Historiografía de la arqueología española: las instituciones*.



Madrid: Museo de San Isidro, 2002.

MARTÍNEZ DE ESCOBAR, Amaranto. "Memoria leída por el Lic. D. Amaranto Martínez de Escobar, secretario general de 'El Museo Canario'". *El Museo Canario*, V (Las Palmas de Gran Canaria, 1882), pp. 201-208.

MARTÍNEZ DE ESCOBAR, Amaranto. "XII aniversario de la fundación del Museo: memoria reglamentaria (conclusión)". *El Museo Canario*, t. IX, nº 105 (Las Palmas de Gran Canaria, 1900), pp. 376-380.

MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, Julio. "El Seminario de Historia Primitiva del Hombre de la universidad y sus actividades africanistas". *Actas y memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, tomo XX, cuadernos 1-4 (Madrid, 1945), pp. 99-108.

MEDEROS MARTÍN, Alfredo; ESCRIBANO COBO, Gabriel. *Los aborígenes y la prehistoria de Canarias*. Tenerife; Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2002.

MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino. "Cuestiones de terminología". En: *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía* (Madrid, 2 al 4 de abril de 1987). Madrid: Dirección de los Archivos Estatales, 1990, pp. 247-252.

MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino. *Apuntes de sigilografía española*. Guadalajara: Aache, 1993.

MILLARES CUBAS, Luis. "Donativo de la casa de Vega Grande al Museo Canario". *El Museo Canario*, t. XI, nº 129 (bis) (Las Palmas de Gran Canaria, 1901), pp. 10-12.

MILLARES CUBAS, Agustín. "Un viaje al valle de Tirajana". *El Museo Canario*, t. V, nº 56 y 57 (Las Palmas de Gran Canaria, 1882), pp. 258-264, 295-303.

MILLARES CUBAS, Agustín. "Un viaje al valle de Tirajana". *El Museo Canario*, t. VI, nº 58 y 59 (Las Palmas de Gran Canaria, 1899), pp. 13-19, 38-40.

MILLARES TORRES, Agustín. *Historia general de las islas Canarias*. Las Palmas: Imprenta de la Verdad de I. Miranda, 1881, t. I.

MILLARES TORRES, Agustín. *Historia general de las islas Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1977, t. I.

MONOD, Théodore. "Sobre algunas pintaderas oeste-africanas". *Ampurias*, nº VI (Barcelona, 1944), pp. 265-269.

MORALES MATEOS, Jacob B. *El uso de las plantas en la Prehistoria de Gran Canaria: alimentación, agricultura y ecología*. Gáldar: Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada, 2010.

MORALES PADRÓN, Francisco. *Canarias: crónicas de su conquista: transcripción, estudio y notas*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2008.

NAVARRO MEDEROS, Juan F. *Los aborígenes*. Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2005.

ONRUBIA PINTADO, Jorge. "Sellos y marcas de propiedad de graneros fortificados del Aures (Argelia): consideraciones etnoarqueológicas en torno a las presuntas correlaciones norteafricanas de las pintaderas de Gran Canaria". *Trabajos de Prehistoria*, nº 43 (Madrid, 1986), pp. 281-307.

ONRUBIA PINTADO, Jorge; et al. *Ídolos canarios: catálogo de terracotas prehispánicas de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 2000.

ONRUBIA PINTADO, Jorge; BETANCOR QUINTANA, Gabriel. "La colonización de los signos: sistemas gráficos y alfabetización de los indígenas de Gran Canaria". En: MORALES PADRÓN, Francisco (coord.). *XIV Coloquio de Historia Canario-Americana* (Las Palmas de Gran Canaria, 2000). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2002, pp. 486-507.

PADILLA MONTOYA, Carmen; et al. *Diccionario de materiales cerámicos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2002.

PARCERO OUBIÑA, César. "Los celtas en la cara oculta de la luna". *Complutum*, vol. 16 (Madrid, 2005), pp. 152-155.

PEINADO RODRÍGUEZ, Francisco. *Pintadera de bailadero* [en línea]. http://www.oocities.org/es/depaca_guanche/guanche-10.htm [Consulta: 26 de octubre de 2011].

PEIRÓ MARTÍN, Ignacio; PASAMAR ALZURIA, Gonzalo. *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos (1840-1980)*. Madrid: Akal, 2002.

PELLICER CATALÁN, Manuel. "Panorama y perspectiva de la arqueología canaria". *Revista de Historia Canaria*, t. XXXII, nº 157-164 (La Laguna, 1968-1969), pp. 291-302.

PELLICER CATALÁN, Manuel. "Elementos culturales de la prehistoria canaria". *Revista de Historia*, nº XXXIV (La Laguna, 1971-1972), pp. 47-72.

PÉREZ DE BARRADAS, José. *Estado actual de las investigaciones prehistóricas sobre Canarias: memoria acerca de los estudios realizados en 1938 en El Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1939.

PÉREZ DE BARRADAS, José. "Catálogo de la colección de cerámica y objetos arqueológicos (Salas Grau y Navarro) de El Museo Canario". *El Museo Canario*, anexo nº 1 (Las Palmas de Gran Canaria, 1944), pp. 1-72.

PERICOT GARCÍA, Luis. "Algunos nuevos aspectos de los problemas de la Prehistoria canaria". *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 1 (Madrid; Las Palmas, 1955), pp. 579-620.

PIZARROSO Y BELMONTE, Carlos. *Los aborígenes de canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta isleña de Francisco C. Hernández, 1880.

PROYECTOS PATRIMONIALES. *Carta arqueológica de Artenara*. Inédita. Cabildo Insular de Gran Canaria. Servicio de Patrimonio Histórico, 2001.

RAMÍREZ SÁNCHEZ, Manuel E. "Un acercamiento historiográfico a los orígenes de la investigación arqueológica en Canarias: Las sociedades científicas del siglo XIX". En: MORA, Gloria; DÍAZ-ANDREU, Margarita (ed.). *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Málaga: Universidad de Málaga, 1997, pp. 311-319.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 2001.

Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de titularidad estatal y del Sistema Español de Museos. *Boletín Oficial del Estado*, 13 de mayo de 1987, núm. 114, pp. 13960 a 13964.

RÍO AYALA, Juan del. "Aparecen diversos objetos de los guanches: exploración aprovechada: lo que dice don Juan del Río Ayala: las cuevas de los Frailes". *Hoy* (Las Palmas de Gran Canaria, 23 de septiembre de 1933), pp. 10-11.

RIPOCHE Y TORRENS, Diego. "Dos palabras sobre algunos puntos de la obra Antigüedades Canarias, por D. S. Berthelot". *El Museo Canario*, t. II, nº 15 (Las Palmas de Gran Canaria, 1880), pp. 78-84.

RIPOCHE Y TORRENS, Diego. "Dos palabras sobre algunos puntos de la obra Antigüedades Canarias". *El Museo Canario*, t. II, nº 23 (Las Palmas de Gran Canaria, 1880-1881), pp. 340-345.

RIPOCHE Y TORRENS, Diego. "Las pintaderas de Europa, Canarias y América: comunicación al Congreso de Americanistas celebrado en París". *El Museo Canario*, t. XI, nº 138 (Las Palmas de Gran Canaria, 1901), pp. 105-109.

ROSA OLIVERA, Leopoldo de la. "Las señales de los antiguos canarios". *Revista de Historia*, nº 76 (La Laguna, 1946), pp. 391-398.

SAINTE MARIE, Eugenio de. "Museo de Tacoronte". *Boletín de la Real Sociedad Económica de Tenerife*, año I, nº 8 (La Laguna, 19 de febrero de 1899), pp. 62-63.

SAINTE MARIE, Eugenio de. "Museo de Tacoronte (continuación)". *Boletín de la Real Sociedad Económica de Tenerife*, año I, nº 9 (La Laguna, 26 de febrero de 1899), pp. 69-70.

SCHLUETER CABALLERO, Rosa. "La Fortaleza Santa Lucía de Tirajana: investigación arqueológica". *Boletín Millares Carló*, n.º 28 (Las Palmas de Gran Canaria, 2009), pp. 31-68.

SCHWIDETZKY, Ilse. *La población prehispánica de las islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Museo Arqueológico de Tenerife, 1963.

SERRA RÁFOLS, Elías. "La arqueología canaria en 1944". *Revista de Historia*, nº 70 (La Laguna, 1945), pp. 192-201.

SERRA RÁFOLS, Elías. "Notas bibliográficas: Dr. Pedro Hernández, Pbro., 'Vindicación de nuestras pintaderas'. *El Museo Canario*, Las Palmas, núm. 10, abril-junio 1944, págs. 15-38; Th. Monod, 'Sobre algunas pintaderas oeste-africanas'. Ampurias, VI, 1944, págs. 265-69." *Revista de historia*, nº 70 (La Laguna, 1945b), pp. 239-241.

SERRA RÁFOLS, Elías. "Proceso de integración de las islas Canarias en la Corona de Castilla". *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 36 (Madrid; Las Palmas, 1990), pp. 17-52.

TARRADELL, Miguel. “Los diversos horizontes de la prehistoria canaria”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 15 (Madrid; Las Palmas, 1969), pp. 385-391.

TEJERA GASPAR, Antonio; GONZÁLEZ ANTÓN, Rafael. *Las culturas aborígenes canarias*. Tenerife: Ediciones Canarias, 1987.

TORRIANI, Leonardo. *Descripción e historia del reino de las islas Canarias, antes Afortunadas, con el parecer de sus fortificaciones*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife, 1999.

VELASCO VÁZQUEZ, Javier; ALBERTO BARROSO, Verónica. *Donde habita la Historia: la población prehispánica de Agüimes y su territorio*. Agüimes: Ayuntamiento de la Villa de Agüimes, 2005.

VERNEAU, René. *Las pintaderas de Gran Canaria*. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1883.

VERNEAU, René. *Cinco años de estancia en las islas canarias*. Tenerife: J.A.D.L., 1987.

VERNEAU, René. *Viviendas, sepulturas y lugares sagrados de los antiguos canarios*. La Laguna: Artemisa, 2005.

WÖLFEL, Dominik J. “Ensayo provisional sobre los sellos e inscripciones canarios (apéndice III, de la edición de Torriani, por D.J. Wölfel)”. *Revista de Historia*, nº 58 (La Laguna, 1942), pp. 106-107.

ZEUNER, F.E. “Prehistoric idols from Gran Canaria”. *MAN*, nº 50 (London, marzo 1960).



Anexo



Tabla 2.1.
Formas geométricas asociadas a los cuerpos de las pintaderas

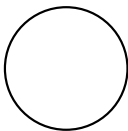

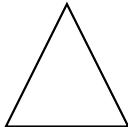

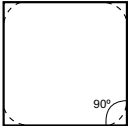
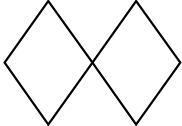

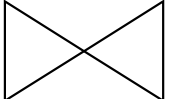
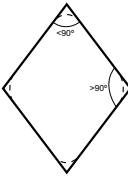
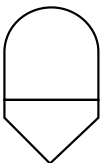
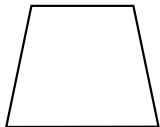
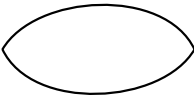
	<i>Circular</i>		<i>Tendencia trapezoidal</i>
	<i>Triangular</i>		<i>Hexagonal cóncava</i>
	<i>Cuadrada</i>		<i>Rombos opuestos por un vértice</i>
	<i>Rectangular</i>		<i>Triángulos opuestos por el vértice</i>
	<i>Rómbica</i>		<i>Compuesta</i>
	<i>Trapezoidal</i>		<i>Biojival</i>



Tabla 2.2.
Tipos de sección de los apéndices

Forma del cuerpo	Nº de pintaderas	Tamaño pequeño	Tamaño mediano	Tamaño grande	Sin posibilidad de cálculo
<i>Rectangular</i>	27	2	12	9	4
<i>Cuadrada</i>	23	1	15	6	1
<i>Circular</i>	13	3	6	3	1
<i>Triangular</i>	4	1	2	1	
<i>Rómbica</i>	2	2			
<i>Triángulos opuestos por el vértice</i>	2		2		
<i>Biojival</i>	1		1		
<i>Tendencia trapezoidal</i>	1		1		
<i>Hexagonal cóncava</i>	1		1		
<i>Rombos opuestos por un vértice</i>	1			1	
<i>Fragmento de cuerpo</i>	1				

2.2.1. Apéndices con secciones de tendencia rectangular (76)

Forma del cuerpo	Nº de pintaderas	Tamaño pequeño	Tamaño mediano	Tamaño grande	Sin posibilidad de cálculo
<i>Circular</i>	6	1	4		1
<i>Triangular</i>	5	4	1		
<i>Rectangular</i>	4	2	2		
<i>Cuadrada</i>	1		1		
<i>Triángulos opuestos por el vértice</i>	1	1			

2.2.2. Apéndices con secciones de tendencia circular (17)

Forma del cuerpo	Nº de pintaderas	Tamaño pequeño	Tamaño mediano	Tamaño grande	Sin posibilidad de cálculo
<i>Triangular</i>	4	3	1		
<i>Rectangular</i>	2			2	
<i>Cuadrada</i>	1				1

2.2.3. Apéndices con secciones de tendencia elíptica (7)

Forma del cuerpo	Nº de pintaderas	Tamaño pequeño	Tamaño mediano	Tamaño grande	Sin posibilidad de cálculo
<i>Cuadrada</i>	1	1			
<i>Circular</i>	1		1		

2.2.4. Apéndices con secciones de tendencia cuadrada (2)



Tabla 2.3.
Motivos excisos

<i>Línea recta</i>	
<i>Líneas rectas paralelas</i>	
<i>Línea quebrada</i>	
<i>Ángulo</i>	
<i>Triángulo</i>	
<i>Triángulos</i>	
<i>Cuadrado</i>	
<i>Rectángulos</i>	
<i>Rombo</i>	
<i>Rombos</i>	
<i>Romboide</i>	
<i>Circunferencia</i>	
<i>Círculo</i>	



Tabla 2.4.
Pintaderas en las que está presente la excisión (60)

Motivo exciso	Nº de pintaderas	Forma	Procedencia
Línea recta	14	13 rectangulares 1 triangular	Rectangulares: Agüimes (2), Artenara (1), La Aldea de San Nicolás (3), Telde (1) y sin procedencia (6) Triangular: sin procedencia
Líneas rectas paralelas	3	2 rectangulares 1 cuadrada	Rectangulares: Arucas (1) y Gáldar (1) Cuadrada: Telde
Línea quebrada	3	Rectangulares	Gáldar (1), La Aldea de San Nicolás (1) y sin procedencia (1)
Circunferencia	4	Circulares	¿Gáldar? (1), La Aldea de San Nicolás (1) y sin procedencia (2)
Circunferencia y círculo	1	Circular	Agüimes
Ángulo	1	Triangular	La Aldea de San Nicolás
Ángulo y triángulo	1	Triangular	Agüimes
Triángulo	8	3 triangulares 3 cuadradas 1 trapecial 1 tendencia trapecial	Triangulares: Agüimes (2) y sin procedencia (1) Cuadradas: Agüimes (1), San Bartolomé de Tirajana (1) y sin procedencia (1) Trapecial: Artenara Tendencia trapecial: Arucas
Triángulos	2	1 rectangular 1 trapecial	Rectangular: Sin procedencia Trapecial: Agüimes
Cuadrado	5	Cuadradas	Agüimes (1), La Aldea de San Nicolás (1), Santa Lucía (1) y sin procedencia (2)
Rectángulos	1	Rectangular	Sin procedencia
Rombos	2	1 rectangular 1 hexagonal cóncava	Rectangular: La Aldea de San Nicolás Hexagonal cóncava: Arucas
Rombos y triángulos	1	Rectangular	Agüimes
Rombo y triángulo	1 (fragmento)	Rectangular	La Aldea de San Nicolás
Romboide y triángulos	1	Triangular	Sin procedencia
Sin determinar	12 (fragmentos)	1 triangular 1 cuadrada 1 triangular o trapecial 9 sin determinar	Triangular: La Aldea de San Nicolás Cuadrada: sin procedencia Triangular o trapecial: sin procedencia Sin determinar: Gáldar (1), La Aldea de San Nicolás (4), Santa Lucía (1) y sin procedencia (3)

De esta tabla se extraen las siguientes conclusiones:

1. En 5 pintaderas hay combinación de diseños, si bien en dos parece deberse a límites de espacio (registros [3162](#) y [30750](#)).
2. Los motivos excisos y la morfología de los cuerpos de las pintaderas guardan una estrecha relación.
3. Los motivos excisos se repiten con frecuencia y se registran en diferentes términos municipales de la geografía insular.



Tabla 2.5.
Motivos incisos

Línea recta	—
Líneas rectas paralelas	== ☀ ☀
Líneas rectas paralelas y perpendicular	⊞ ⊞
Líneas rectas paralelas y perpendiculares	⊞ ⊞
Líneas rectas paralelas y secantes paralelas	⊞
Líneas rectas paralelas y secantes convergentes	⊞
Líneas radiales	☀
Líneas curvas	⋈
Líneas mixtas	⋈
Línea quebrada	⋈
Líneas quebradas	⋈ ⋈ ⋈
Diagonal	⋈
Diagonales	⋈
Ángulos	⋈ ⋈ ⋈
Ángulos opuestos por el vértice	⋈ ⋈
Triángulo	△
Triángulos concéntricos	△
Triángulos opuestos por el vértice	△ △
Cuadrado	□
Cuadrados concéntricos	□
Cuadrángulos	◊ ◊ ◊
Rombos concéntricos	◊
Circunferencia	○
Circunferencias	○○ ○○ ○○ ○○
Circunferencias concéntricas	◎
Biojivas concéntricas	◎



Tabla 2.6.
Pintaderas en las que sólo está presente la incisión (27)

Motivo inciso	Nº de pintaderas	Forma	Procedencia
Líneas rectas paralelas	5	3 rectangulares 1 triangular 1 sin determinar (fragmento)	Rectangulares: La Aldea de San Nicolás (1), Las Palmas de Gran Canaria (1) y sin procedencia (1) Triangular: Agaete Sin determinar: San Bartolomé de Tirajana
Líneas rectas paralelas y perpendicular	2	1 triangular 1 sin determinar (fragmento)	Triangular: Telde Sin determinar: sin procedencia
Líneas rectas paralelas y perpendiculares	8	4 rectangulares (1 conserva impresiones guías) 3 cuadradas 1 sin determinar (fragmento)	Rectangulares: Las Palmas de Gran Canaria (1), Santa Brígida (1) y sin procedencia (2) Cuadradas: Agaete (1), Las Palmas de Gran Canaria (1) y sin procedencia (1) Sin determinar: Agaete
Líneas rectas paralelas y secantes paralelas	2	1 rombos opuestos por un vértice 1 triangular	Rombos opuestos por un vértice: Guía Triangular: La Aldea de San Nicolás
Líneas rectas paralelas y secantes convergentes	1	Triangular	La Aldea de San Nicolás
Líneas rectas paralelas y circunferencias concéntricas	1	Circular	Agüimes
Líneas rectas paralelas, perpendiculares a ellas y líneas quebradas	1	Rectangular	Agüimes
Líneas curvas	1	Rectangular	Artenara
Líneas mixtas	1	Indeterminable	Sin procedencia
Líneas quebradas	1	Rectangular	Gáldar
Ángulos	1	Triangular	Sin procedencia
Biojivas concéntricas	1	Biojival	Sin procedencia
Circunferencias concéntricas	2	Sin determinar (fragmentos)	Telde (1) y sin procedencia (1)

De esta tabla se extraen las siguientes conclusiones:

1. Los motivos incisos y la morfología de los cuerpos de las pintaderas guardan una estrecha relación.
2. Los motivos incisos se repiten con frecuencia y se registran en diferentes términos municipales de la geografía insular.



Tabla 2.7.

Pintaderas en las que la impresión acompaña a una destacada técnica de incisión (33)

Motivo inciso	Motivo impreso	Nº de pintaderas	Forma	Procedencia
Triángulos concéntricos y circunferencia	Circular	1	Triangular	La Aldea de San Nicolás
Triángulos concéntricos y circunferencias	Circulares y de sección angular	1	Triangular	Sin procedencia
Líneas rectas paralelas y circunferencias concéntricas	Circular	4	Circulares	Agaete (2), Artenara (1), La Aldea de San Nicolás (1)
Líneas rectas paralelas, circunferencias concéntricas y circunferencias	Circulares	1	Circular	Agüimes
Circunferencias concéntricas	Circular	8	Circulares	Artenara (1), La Aldea de San Nicolás (2), Santa Brígida (1), sin procedencia (4)
Circunferencias concéntricas	Circular y de sección redondeada	1	Circular	Sin procedencia
Circunferencias concéntricas	Circular y de sección redondeada en lateral	1	Circular	Agüimes
Circunferencias concéntricas	De sección angular	1	Circular	Agaete
Circunferencias concéntricas	De sección redondeada	1	Circular	Agüimes
Circunferencia	Circular y de sección angular en lateral	1	Circular	Telde
Circunferencias	Circulares	2	1 circular 1 rómbica	Circular: Sin procedencia Rómbica: Santa Brígida
Líneas radiales y circunferencia	Circular	1	Circular	Sin procedencia
Cuadrados concéntricos y circunferencia	Circular	1	Cuadrada	Sin procedencia
Líneas quebradas, circunferencias, líneas rectas y ángulos	Circulares, de tendencia cuadrangular y de sección redondeada	1	Cuadrada	Sin procedencia
Línea quebrada y circunferencias concéntricas	Circulares	1	Sin determinar (fragmento)	Sin procedencia



<i>Líneas rectas paralelas, perpendiculares a ellas y línea quebrada</i>	<i>De tendencia cuadrangular y de sección angular en un lateral</i>	<i>1</i>	<i>Cuadrada</i>	<i>La Aldea de San Nicolás</i>
<i>Líneas rectas paralelas y ángulos</i>	<i>De sección angular en un lateral</i>	<i>1</i>	<i>Cuadrada</i>	<i>Sin procedencia</i>
<i>Líneas curvas</i>	<i>De sección angular en laterales</i>	<i>1</i>	<i>Cuadrada</i>	<i>Sin procedencia</i>
<i>Líneas quebradas</i>	<i>De sección angular en laterales</i>	<i>1</i>	<i>Rectangular</i>	<i>La Aldea de San Nicolás</i>
<i>Líneas quebradas</i>	<i>De sección angular en lateral conservado</i>	<i>1</i>	<i>Sin determinar (fragmento)</i>	<i>Sin procedencia</i>
<i>Rombos concéntricos</i>	<i>Cuadrangular</i>	<i>1</i>	<i>Rómbica</i>	<i>Gáldar</i>
<i>Ángulos opuestos por el vértice y circunferencias</i>	<i>Circulares</i>	<i>1</i>	<i>Rómbica</i>	<i>Sin procedencia</i>

De esta tabla se extraen las siguientes conclusiones:

1. Los motivos y la morfología de los cuerpos de las pintaderas guardan una estrecha relación.
2. Los motivos se repiten con frecuencia y se registran en diferentes términos municipales de la geografía insular.



Tabla 2.8.
Pintaderas en las que la incisión y la impresión comparten protagonismo (4)

Motivo inciso	Motivo impreso	Nº de pintaderas	Forma	Procedencia
<i>Circunferencias concéntricas</i>	<i>Circular y triangulares</i>	<i>1</i>	<i>Compuesta</i>	<i>Sin procedencia</i>
<i>Cuadrángulos y circunferencias</i>	<i>Circulares, cuadrangulares y de sección angular en laterales</i>	<i>1</i>	<i>Rectangular</i>	<i>Gáldar</i>
<i>Líneas rectas paralelas (acanaladas)</i>	<i>Triangulares</i>	<i>1</i>	<i>Sin determinar (fragmento)</i>	<i>Telde</i>
<i>Ángulos opuestos por un vértice</i>	<i>Triangulares y de sección redondeada</i>	<i>1</i>	<i>Triángulos opuestos por un vértice</i>	<i>Sin procedencia</i>



Tabla 2.9.

Pintaderas en las que la incisión sirve de guía a la impresión perpendicular y de apoyo a la impresión de sección angular o redondeada (27)

Motivo inciso	Motivo impreso	Nº de pintaderas	Forma	Procedencia
Líneas rectas paralelas	Triangulares	1	Triángulos opuestos por un vértice	Sin procedencia
Líneas rectas paralelas	Triangulares y de sección angular en un lateral	1	Rectangular	Sin procedencia
Líneas rectas paralelas	De sección redondeada	5	3 triangulares 1 cuadrada 1 sin determinar (fragmento)	Triangulares: La Aldea de San Nicolás (3) Cuadrada: Sin procedencia Sin determinar: La Aldea de San Nicolás
Líneas rectas paralelas	De sección angular	11	3 triangulares 2 cuadradas 2 rectangulares 4 sin determinar (fragmentos): 2 cuadradas o rectangulares, 1 posiblemente cuadrada y 1 sin determinar	Triangulares: Agüimes (1) y sin procedencia (2) Cuadradas: Agüimes (1) y sin procedencia (1) Rectangulares: Agüimes (1) y sin procedencia (1) Sin determinar: La Aldea de San Nicolás (1) y sin procedencia (3)
Líneas rectas paralelas (acanaladas)	De sección redondeada	1	Rectangular	Agaete
Triángulo y líneas rectas paralelas	De sección redondeada	2	Triangulares	Sin procedencia
Triángulo y líneas rectas paralelas	De sección angular	1	Triangular	Sin procedencia
Triángulos opuestos por un vértice y líneas rectas paralelas	De sección angular	1	Triángulos opuestos por un vértice	Agüimes
Circunferencias concéntricas	De sección redondeada y circular	1	Circular	Telde
Circunferencias concéntricas	De sección angular	1 (doble)	Circular	Sin procedencia
Cuadrados concéntricos y circunferencia	De sección angular y circular	1	Cuadrada	Santa Lucía
Diagonales y cuadrados concéntricos	De sección angular y cuadrangular	1	Cuadrada	Agüimes



De esta tabla se extraen las siguientes conclusiones:

1. Los motivos y la morfología de los cuerpos de las pintaderas guardan una estrecha relación.
2. Los motivos se repiten con frecuencia y se registran en diferentes términos municipales de la geografía insular.



Tabla 2.10.
Pintaderas en las que la incisión duplica el motivo longitudinal generado mediante la técnica de la impresión (3)

Motivo inciso	Motivo impreso	Nº de pintaderas	Forma	Procedencia
<i>Línea recta</i>	<i>Impresiones de sección angular e impresiones de tendencia cuadrangular</i>	3	<i>Rectangulares</i>	<i>Guía (1), Santa Brígida (1) y sin procedencia (1)</i>

De esta tabla se extraen las siguientes conclusiones:

1. Los motivos y la morfología de los cuerpos de las pintaderas guardan una estrecha relación.
2. Los motivos se repiten y se registran en diferentes términos municipales de la geografía insular.



Tabla 2.11.

Pintaderas en las que se asocian la incisión, la impresión y la excisión (6)

Motivo inciso	Motivo impreso	Motivo exciso	Nº de pintaderas	Forma	Procedencia
Circunferencia	De sección angular, triangulares y cuadrangulares	Sin determinar (conserva parte de una de las paredes)	1	Sin determinar (fragmento que conserva además líneas guías)	Sin procedencia
Líneas rectas paralelas	Triangulares	Triángulo	1	Tendencia trapezoidal	Arucas
Líneas rectas paralelas	Triangulares	Rectángulos	1	Rectangular	Sin procedencia
Cuadrado	De sección angular, triangulares y cuadrangulares	Sin determinar (conserva parte de una de las paredes, posiblemente un cuadrado)	1	Sin determinar (fragmento)	Gáldar
Circunferencias concéntricas	Triangulares y circular	Rombo y triángulo	1 (fragmento)	Rectangular	La Aldea de San Nicolás
Líneas rectas paralelas	Triangulares	Líneas rectas paralelas	1	Rectangular	Arucas



Tabla 2.12.

Pintaderas en las que la incisión guía y soporta a la impresión de sección angular o redondeada, asociándose ambas con la excisión (41)

Motivo inciso	Motivo impreso	Motivo exciso	Nº de pintaderas	Forma	Procedencia
Triángulo y líneas rectas paralelas	De sección redondeada	Triángulo	1	Triangular	Agüimes
Líneas rectas paralelas	De sección angular	Triángulo	1	Triangular	Agüimes
Líneas rectas paralelas	De sección redondeada	Sin determinar (conserva parte de una de las paredes)	1 (fragmento)	Triangular	La Aldea de San Nicolás
Ángulos	De sección angular	Ángulo y triángulo	1	Triangular	Agüimes
Ángulos y líneas rectas paralelas	De sección redondeada	Ángulo	1	Triangular	La Aldea de San Nicolás
Ángulos y líneas rectas paralelas	De sección angular	Triángulos	1	Trapezoidal	Agüimes
Líneas rectas paralelas	De sección angular	Triángulo	1 (fragmento)	Trapezoidal	Artenara
Ángulo y líneas rectas paralelas	De sección redondeada	Triángulo	1	Sin determinar (fragmento): triangular o trapezoidal	Sin procedencia
Líneas rectas paralelas	De sección angular	Línea recta	1	Triangular	Sin procedencia
Circunferencias concéntricas	De sección angular	Circunferencia	4	Circulares	¿Gáldar? (1), La Aldea de San Nicolás (1) y sin procedencia (2)
Circunferencias concéntricas	De sección redondeada	Sin determinar (conserva parte de una de las paredes)	1	Sin determinar (fragmento)	Sin procedencia
Ángulos, diagonal y líneas rectas paralelas a la diagonal	De sección angular	Triángulo	1	Cuadrada	Agüimes
Ángulos, diagonal, líneas rectas paralelas a la diagonal y líneas rectas perpendiculares a la diagonal	De sección angular	Triángulo	1	Cuadrada	Sin procedencia



Ángulos o cuadrados concéntricos	De sección redondeada	Triángulo o cuadrado	1 (fragmento)	Cuadrada	Sin procedencia
Triángulo	De sección angular	Triángulo	1 (fragmento)	Cuadrada	San Bartolomé de Tirajana
Cuadrados concéntricos	De sección angular	Cuadrado	3	Cuadradas	Santa Lucía (1) y sin procedencia (2)
Cuadrados concéntricos	De sección redondeada	Cuadrado	1	Cuadrada	La Aldea de San Nicolás
Cuadrados concéntricos y circunferencias concéntricas	De sección angular	Cuadrado	1	Cuadrada	Agüimes
Líneas rectas	De sección redondeada	Línea recta	5	Rectangulares	Artenara (1) y sin procedencia (4)
Líneas rectas	De sección angular	Línea recta	4	Rectangulares	Agüimes (1), La Aldea de San Nicolás (1), Telde (1) y sin procedencia (1)
Línea recta	De sección redondeada	Sin determinar (conservan parte de una de las paredes)	2	Sin determinar (fragmentos)	La Aldea de San Nicolás (2)
Línea recta	De sección angular	Sin determinar (conserva parte de una de las paredes)	1	Sin determinar (fragmento)	Sin procedencia
Líneas rectas paralelas	De sección redondeada	Línea recta	2	Rectangulares	La Aldea de San Nicolás (2)
Líneas rectas paralelas	De sección angular	Línea recta	2	Rectangulares	Agüimes (1) y sin procedencia (1)
Líneas rectas paralelas	De sección angular	Líneas rectas paralelas	1	Rectangular	Gáldar
Líneas rectas paralelas	De sección angular	Sin determinar (conserva parte de una de las paredes)	1	Sin determinar (fragmento)	La Aldea de San Nicolás

De esta tabla se extraen las siguientes conclusiones:

1. Los motivos y la morfología de los cuerpos de las pintaderas guardan una estrecha relación.
2. Los motivos se repiten con frecuencia y se registran en diferentes términos municipales de la geografía insular.



Tabla 2.13.
Pintaderas en las que coexisten la incisión y la excisión (2)

Motivo inciso	Motivo exciso	Nº de pintaderas	Forma	Procedencia
Ángulos opuestos por el vértice	Triángulos	1	Rectangular	Sin procedencia
Líneas rectas paralelas	Línea quebrada	1	Rectangular	Sin procedencia



Tabla 2.14.
Motivos impresos

<i>De sección angular</i>	>
<i>De sección redondeada</i>	>
<i>Circular</i>	○
<i>De tendencia elítica</i>	◌
<i>Triangular</i>	△ ▲
<i>Cuadrangular</i>	◊ □
<i>De tendencia cuadrangular</i>	◊



Tabla 2.15.
Pintaderas en las que sólo está presente la impresión (61)

Motivo impreso	Nº de pintaderas	Forma	Procedencia
<i>De tendencia elíptica</i>	1	<i>Circular</i>	<i>Sin procedencia</i>
<i>Triangulares</i>	9	4 triangulares 2 rectangulares 1 circular 1 triángulos opuestos por un vértice 1 sin determinar (fragmento)	Triangulares: Telde (1) y sin procedencia (3) Rectangulares: sin procedencia Circular: sin procedencia Triángulos opuestos por un vértice: La Aldea de San Nicolás Sin determinar: Artenara
<i>Triangulares y de sección angular en lateral</i>	1	<i>Rectangular</i>	<i>Sin procedencia</i>
<i>Cuadrangulares</i>	3	<i>Cuadradas</i>	<i>Gáldar (1) y sin procedencia (2)</i>
<i>Cuadrangulares y de sección angular en laterales</i>	16	9 rectangulares (2 conservan líneas guías) 6 sin determinar (fragmentos) 1 cuadrada	Rectangulares: Gáldar (1), La Aldea de San Nicolás (4) y sin procedencia (4) Sin determinar: Gáldar (1), La Aldea de San Nicolás (2) y sin procedencia (3) Cuadrada: ¿Agüimes?
<i>Cuadrangulares y de sección redondeada en laterales</i>	2	<i>Rectangulares</i>	<i>Agüimes (1) y sin procedencia (1)</i>
<i>Cuadrangulares, de sección angular en laterales y de sección redondeada en lateral</i>	1	<i>Rectangular</i>	<i>La Aldea de San Nicolás</i>
<i>Cuadrangulares, de sección redondeada en laterales y de sección angular en lateral</i>	1	<i>Rectangular</i>	<i>Sin procedencia</i>
<i>Triangulares y cuadrangulares</i>	11	7 cuadradas (7 conservan líneas guías) 4 rectangulares (3 conservan líneas guías)	Cuadradas: Agüimes (1), ¿Agüimes? (4), Gáldar (1) y sin procedencia (1) Rectangulares: sin procedencia
<i>Triangulares, cuadrangulares y de sección angular en laterales</i>	6	<i>Rectangulares (5 conservan líneas guías)</i>	<i>Tejeda (1), Telde (1) y sin procedencia (4)</i>
<i>De sección redondeada</i>	1	<i>Triangular</i>	<i>Sin procedencia</i>
<i>De sección redondeada (que generan motivo longitudinal)</i>	7 (1 doble)	<i>Rectangulares</i>	<i>Telde (1) y sin procedencia (6)</i>



<i>De sección redondeada y de tendencia cuadrangular (que generan motivo longitudinal)</i>	<i>1</i>	<i>Rectangular</i>	<i>Telde</i>
<i>De sección redondeada y cuadrangulares (que generan motivo longitudinal)</i>	<i>1 (doble)</i>	<i>Rectangular</i>	<i>La Aldea de San Nicolás</i>

De esta tabla se extraen las siguientes conclusiones:

1. Los motivos y la morfología de los cuerpos de las pintaderas guardan una estrecha relación.
2. Los motivos impresos se repiten con frecuencia y se registran en diferentes términos municipales de la geografía insular.



Tabla 2.16.
Pintaderas en las que conviven la impresión y la excisión (9)

Motivo impreso	Motivo exciso	Nº de pintaderas	Forma	Procedencia
Triangulares y cuadrangulares	Líneas rectas paralelas	1	Cuadrada (conserva líneas guías)	Telde
Triangulares	Circunferencia y círculo	1	Circular	Agüimes
De sección redondeada	Triángulo	1	Triangular	Sin procedencia
Triangulares	Rombos	1	Hexagonal cóncava (conserva líneas guías)	Arucas
Cuadrangulares y de sección indeterminable en lateral	Rombos	1 (fragmento)	Rectangular	La Aldea de San Nicolás
Triangulares	Rombos y triángulos	1	Rectangular (conserva líneas guías)	Agüimes
De sección redondeada	Romboide y triángulos	1	Triangular	Sin procedencia
Triangulares y de sección angular	Sin determinar (conserva parte de una de las paredes)	2	Sin determinar (fragmento)	La Aldea de San Nicolás (1) y Santa Lucía (1)

De esta tabla se extrae la siguiente conclusión: los motivos y la morfología de los cuerpos de las pintaderas guardan una estrecha relación.



Anexo fotográfico





Registro: 29487









Registro: 3039







Registro: 3047

*Pintaderas de El Museo Canario
Anexo fotográfico*





Registro: 3108







Registro: 3135

Pintaderas de El Museo Canario
Anexo fotográfico











Registro: 3140





Registro: 3142







Registro: 3229













Registro: 3042

*Pintaderas de El Museo Canario
Anexo fotográfico*







Registro: 32422















Registro: 29619

Pintaderas de El Museo Canario
Anexo fotográfico





Registro: 31045





2 cm.









Registro: 3161





















Registro: 3137



2 cm.





2 cm.







Registro: 3091













Registro: 3056





Registro: 3080

*Pintaderas de El Museo Canario
Anexo fotográfico*





Registro: 3051























Registro: 3090

Pintaderas de El Museo Canario
Anexo fotográfico



2 cm.





Registro: 3068

*Pintaderas de El Museo Canario
Anexo fotográfico*

















Registro: 3043

*Pintaderas de El Museo Canario
Anexo fotográfico*





Registro: 3069







Registro: 30767

Pintaderas de El Museo Canario
Anexo fotográfico











Registro: 3050

*Pintaderas de El Museo Canario
Anexo fotográfico*









Registro: 3063





Registro: 3145

























Registro: 11042























































Registro: 3770

*Pintaderas de El Museo Canario
Anexo fotográfico*











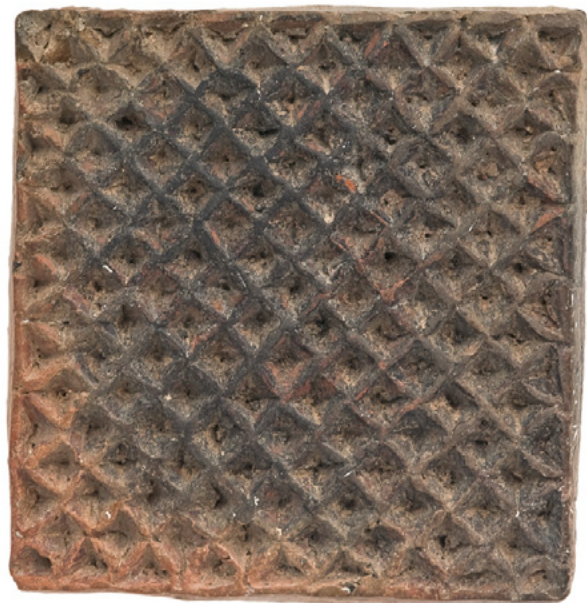














Registro: 3046





Registro: 3044

*Pintaderas de El Museo Canario
Anexo fotográfico*





Registro: 3075



2 cm.







Registro: 3033

*Pintaderas de El Museo Canario
Anexo fotográfico*





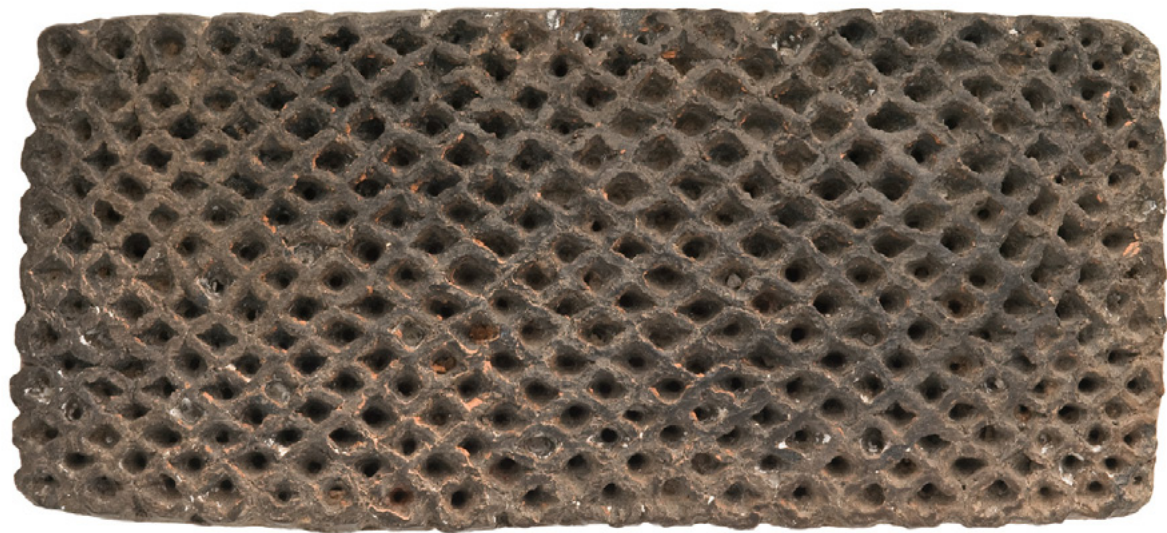


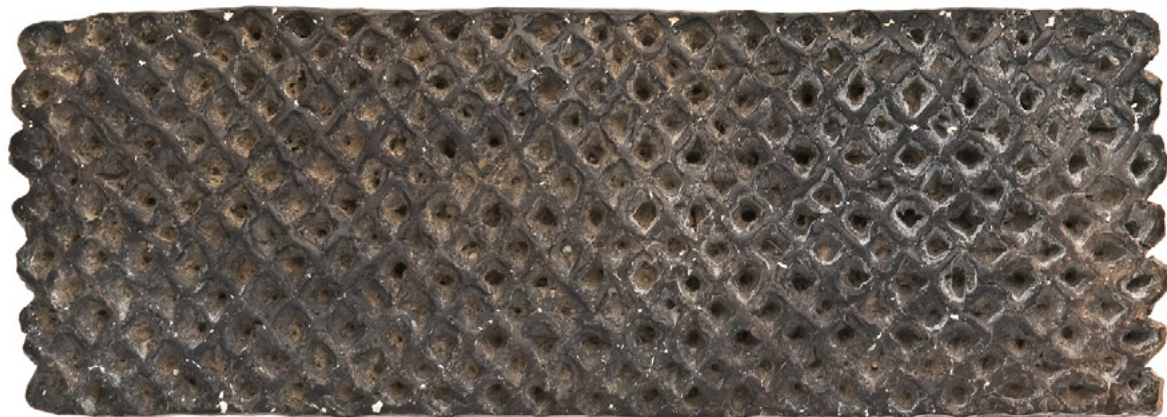
Registro: 31223

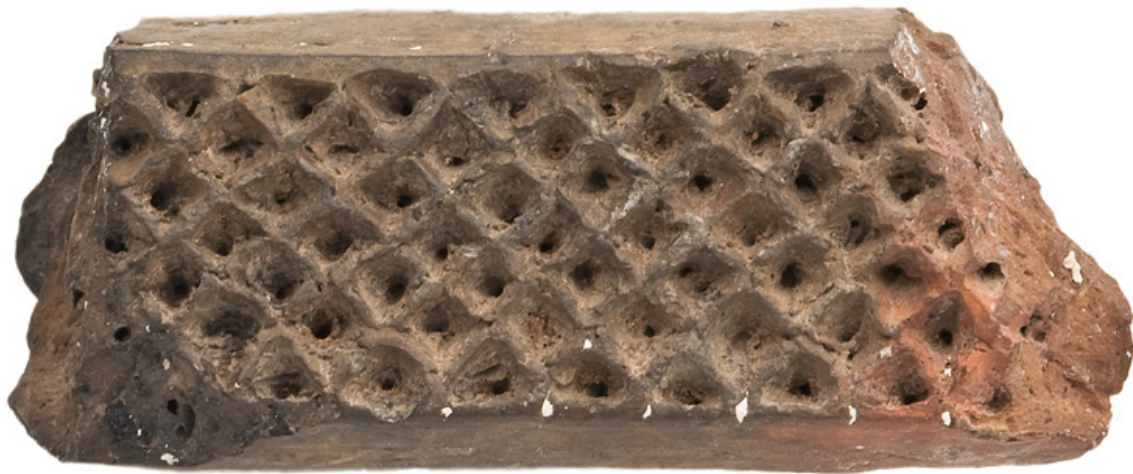


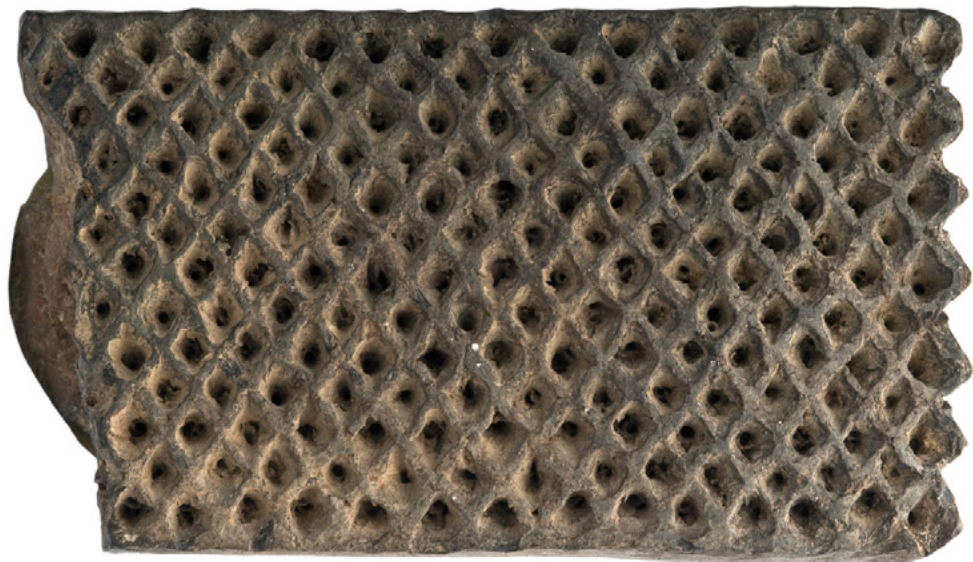


















Registro: 3048









2 cm.















Registro: 3071





Registro: 30750





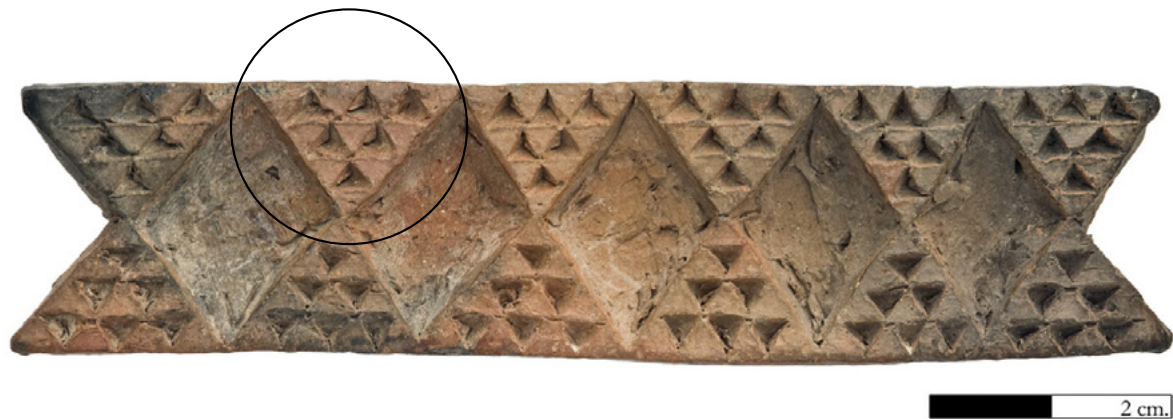
Registro: 3134

*Pintaderas de El Museo Canario
Anexo fotográfico*





2 cm.



















Registro: 29619

*Pintaderas de El Museo Canario
Anexo fotográfico*











Registro: 42902





PINTADERAS DE EL MUSEO CANARIO

© El Museo Canario, 2013
C/Dr. Verneau, 2
35001 Las Palmas de Gran Canaria
www.elmuseocanario.com



El Museo Canario